

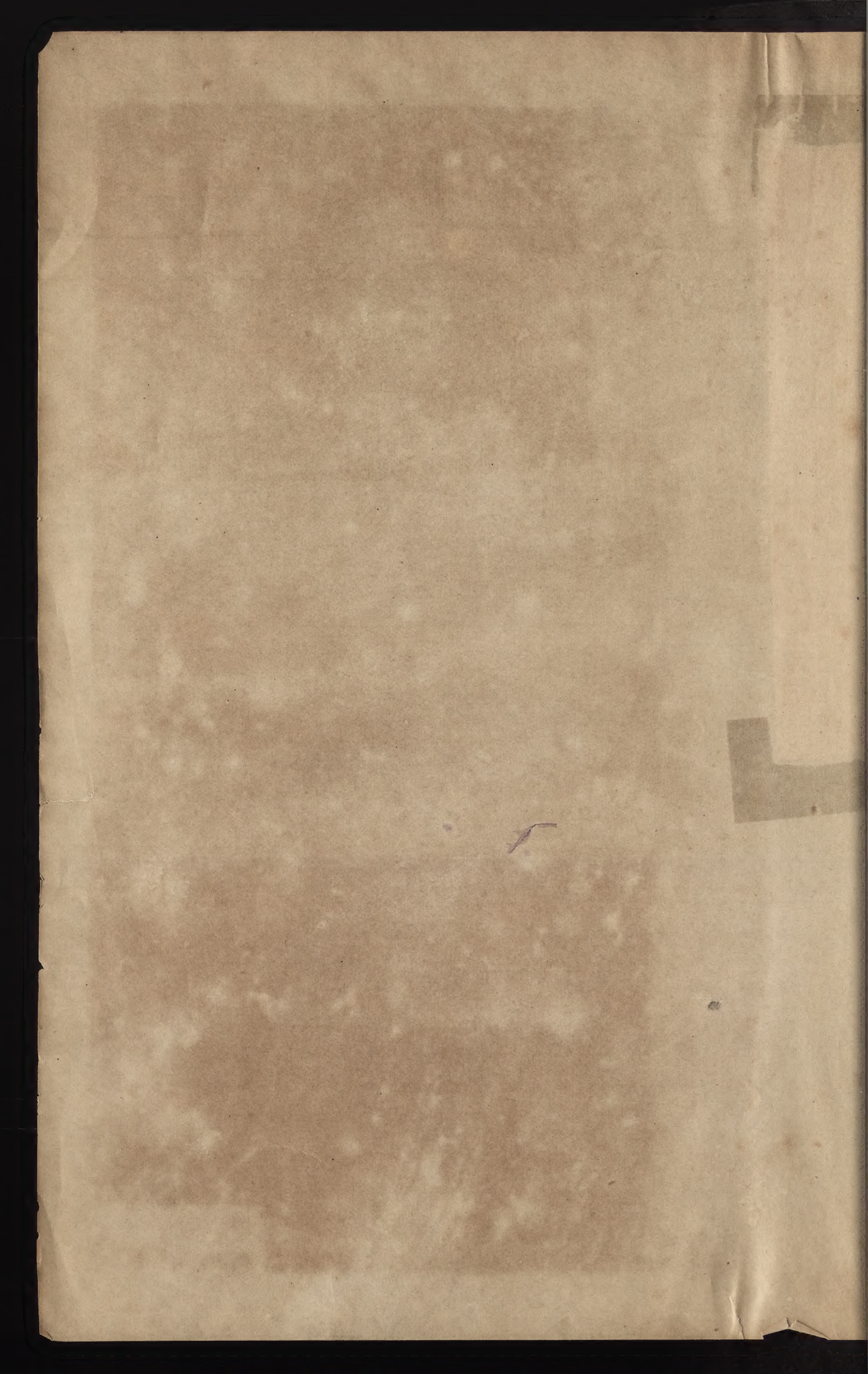
Seltene Es aus den Anfängen
der Kunstwissenschaft.

X

46/E

1658

Münchner Jahrbücher für bildende Kunst. Hrsg. R. Marggraf. Jg. I u. II, H. 1 (alles — ohne I, H. 3). Mit 9 Lithos, 1 Kupfer,; Stahlrad. nach Schnorr von Karolsfeld, P. Cornelius, Kaulbach, Genelli, Schwanthaler von Unger, Neureuther u.a.; 3 gest. architekt. Erläuterungstafeln. Lpz: Engelmann/Weigel 1838/39. — Mchn: Bergmann u. Roller 1842. Gr. — 8°. Marmor. Pp. (Ecken abgestoßen, Text u. 1 Litho t. stark stockig, sonst l. Alt.spuren). Kirchner 10436. Seltene Zeitschrift aus den Anfängen der Kunstwissenschaft.



Münchner
Jahrbücher
für
bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. Rudolf Marggraff.

Mit artistischen Beilagen, Abbildungen von Original-Kunstwerken in Umriß, auch Erläuterungstafeln,

gefertigt unter Aufsicht

der Königl. Akademie der Künste in München.

Leipzig, 1838.

Wilhelm Engelmann. || Rudolph Weigel.

Inhalt.

Das zweite Heft wird unter den artistischen Beilagen besonders enthalten:

Cornelius große Composition „die Weltschöpfung,“
eine der schönsten Gruppen aus Kaulbach's Composition
„die Zerstörung Jerusalems,“
beide in Stein gestochen von Unger;
„die Zerstörung Sodoms,“
nach einer Handzeichnung von Genelli, und eine Erläuterungstafel zu Metzger's Abhandlung über griechisch-dorische Säulenordnung.

I.

Ueber den

gegenwärtigen Zustand der Kunstkritik.

Wir dürfen uns in der That nicht darüber beklagen, daß das Feld der Kunstkritik bei uns zu irgend einer Zeit völlig Brache gelegen habe. Wir sind überhaupt mehr kritisch, als productiv und dichterisch, und genießen das Schöne fast lieber durch die Vermittelung der Kritik, als durch das lebendige Anschaun des Kunstwerkes. Daher ist auch bei uns von jeher viel geschrieben worden, über Bücher wie über Kunstwerke, über die letzteren aber zu keiner Zeit mehr, als heut zu Tage.

Von Sandrart's reichhaltiger »deutscher Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst« bis zu Hagedorn's gehaltvollen »Betrachtungen über die Malerei«, mehr aber noch von den fast gleichzeitig erschienenen Schriften Winkelmann's bis auf die zerstreute Tagesliteratur der neuesten Zeit haben wir eine Menge mehr oder weniger gründlicher und nutzbarer Werke über Kunst und Kunstwerke aufzuweisen. Wir würden aber an Schriften dieser Art noch viel reicher sein, hätte es für die ausübende Kunst stets so fruchtbare Jahre gegeben, als die gegenwärtigen sind. Aber sie liebte es, dann und wann unthätig zu feiern. In diesen Zeiten künstlerischer Muße warfen wir uns, wie schon Bodmer in seinen »Malerdiscursen« gethan hat, mit unserm Scharfsinn lieber auf die dichtende, als auf die bildende Kunst, oder wir überließen uns der leidenschaftlichen Begeisterung für die Kunstüberreste des griechischen Alterthums, welche allmälig aus dem bergenden Schooß der Erde wieder ans Tageslicht emporstiegen. Während sich so die deutsche Kunstkritik in Winkelmann zur dichterischen Anschauung des Kunstschönen aufschwang und an dem tieferen, geistigen Gehalt der alten Kunstwerke

sich begeisterte, wußte Lessing's fein sondernde Geistesschärfe die unabänderlichen Gränzen der Malerei und Poesie aufzufinden und mit leidenschaftlicher Klarheit darzustellen. Er übte keinen so unmittelbaren, übermächtig erschütternden, aber eben darum nicht minder wirksamen und nachhaltigen Einfluß auf die kritische und künstlerische Anschauungsweise unseres Volkes aus, als Winkelmann, und vielleicht ist es gerade aus dieser stilleren Art seines Einflusses zu erklären, wenn er dadurch, daß er unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begriff, weder auf die ausübende Plastik noch auf die kunsttheoretische Ansicht der späteren Zeit nachtheilig eingewirkt hat. Trotz dieser Vermischung ist es ihm gelungen, über die ewigen Darstellungsgesetze der Kunst und ihrer verschiedenen Gattungen das hellste Licht zu verbreiten. Die Jetztlebenden, Künstler wie Kritiker, thun sich jedoch etwas darauf zugut, seine Lehren zu vergessen; wir thäten aber besser, die wohlbegründeten Ansichten dieses Altmeisters der deutschen Kritiker über das Gesetz der Schönheit, worin er von Winkelmann nur den Worten nach abwich, wieder aufzunehmen und die Gränzen des Ausdrucks und der Schönheit, welche Beide zum Nachtheil späterer Kunstlehren nicht scharf genug sonderten, den Anforderungen der Kunst gemäß noch genauer zu bestimmen.

Winkelmann und Lessing, Beide voll ursprünglicher Geisteskraft, standen unabhängig von der wissenschaftlichen Kunstlehre, mit welcher damals ein Deutscher die Welt zuerst beschenkt hatte. Aber als Baumgarten in seiner Aesthetik die Gesetze der Kunstbetrachtung aufzustellen unternahm, war er in einem äußerlichen Rationalismus befangen, über den auch Kant mit seiner Ansicht von der Zweckmäßigkeit aller Erscheinungen in Natur und Kunst sich eben so wenig zu erheben vermochte, wie seine gelehrten Zeitgenossen, die entweder seinen Fußtapfen folgten oder an den Empirismus der Engländer Burke und Home oder des Franzosen Batteux sich anschlossen. So hatte die naturgemäßere, durch die charakteristische Schönheit der antiken Kunstwerke selbst hervorgerufene Betrachtungsweise Winkelmann's und Lessing's allmählig dem systematischen Interesse weichen müssen, und selbst Schiller, der neuen Richtung zugethan und für die Schönheit der bildenden Kunst minder empfänglich, wirkte weniger durch die Entwickelung seiner ästhetischen Grundsätze, als durch sein dichterisches Schaffen und seine gesammte Stellung zur Zeit, auf die Belebung und Veredlung des Volksgeistes. Damals war es, wo Herder, frei von den Fesseln des Systems,

seine kosmopolitische und symbolisirende Kunstanschauung auf die dichterischen Stimmen aller Völker und die Königsgrüfte von Persepolis übertrug, und Göthe, der hervorragendste unter den Weimarischen Kunstfreunden, mit der ruhigen Klarheit seines Wesens, durch Wort und Schrift für die geistige und künstlerische Erhebung des deutschen Volkes unausgesetzt wirkte. Wie sich in ihm jedes tiefere Gefühl und jedes wichtigere Lebensereigniß zu einem Gedichte, zu einem Bilde gestaltete, auf ähnliche Weise wußte er die Hervorbringungen der Malerei und Plastik in seiner Anschauung aufzunehmen und zu verarbeiten. Aber die volle Behaglichkeit geistiger Selbstgenüge hinderte ihn nicht selten zu bemerken, wie wenig der vor ihm liegende Gegenstand solcher Betrachtung würdig sei. Es war aber nicht seine Schuld, wenn die beschreibende Kunstkritik, die er liebte, eine ganze Schaar von Nachbetern hervorrief. Seinem innersten Wesen nach dem griechischen Geiste innigst verbrüdert und seinen offenen Blick der geistigen Entwickelung der ganzen Menschheit zugewandt, haftete er doch mit den feinsten Wurzelfasern seiner Bildung zu tief in dem gemüthlichen Boden des deutschen Familienlebens, als daß er für die Dauer den sinnigen Kunstbestrebungen seines Volkes aus früherer und späterer Zeit seine Liebe hätte entziehen können. Wie sehr auf alle diese Richtungen das auch anderwärts erwachte archäologische Studium und die erweiterte Kenntniß des Alterthums eingewirkt hat, darauf kann hier nur im Vorübergehen hingewiesen werden.

Ausschließlicher als die bisher Genannten wandte sich Fr. Schlegel der Erforschung und Betrachtung deutscher Kunstweise zu. Der kunstreligiöse Weltbürgersinn der Weimarischen Kunstfreunde fand in ihm und anderen Gleichgesinnten, zu welchen bekanntlich, außer seinem Bruder, besonders noch Novalis und Tieck gehörten, einen entschiedenen Gegensatz, der sich in der Folgezeit allmälig auszugleichen gesucht hat. Die neue Richtung fand in Dresden ihren örtlichen Mittelpunkt. Durch die Zeitverhältnisse, wie durch die erfolgreichen Bemühungen der Brüder Boisserée und ihres Freundes Bertram um Auffindung und Erforschung einheimischer Kunstdenkmäler, und kaum minder durch den Einfluß der Schelling'schen Anschauungsphilosophie begünstigt, versenkte sich die sentimentale Gefühlsmystik der neueren Dichterschule in die Betrachtung der deutschen Kunst des Mittelalters, die man als den befriedigenden, unmittelbaren Ausdruck unseres christlich-religiösen Gemüthslebens ansah.

Wackenroder's, des kunstliebenden Klosterbruders, Einfluß auf die Richtung der wiedererwachten deutschen Kunstthätigkeit hat man im

guten wie im bösen Sinne viel zu hoch angeschlagen und seine Herzensergießungen, in welchen sich die kunstreligiöse Gemüthlichkeit der Neudeutschen mit ihrem feinsten Geäder allerdings wie in ihrem Mittelpunkte vereinigte, viel zu sehr als eine abgesondert dastehende Erscheinung betrachtet. Diese Schrift war nichts als eine einzeln aufsteigende Welle in der allgemeinen Bewegung der Zeit, die sich der Deutschen nach allen Richtungen ihres geistigen Lebens hin bemächtigt hatte, eine urkundliche Beglaubigung, die hierüber auch von Seiten der Literatur ausgestellt und von den Einen zum Haltpunkt, von den Andern zur Triebfeder ihrer künstlerischen Bestrebungen gemacht, aber gewiß nur von wenigen schwächlicheren Gemüthern als einziges Erlösungsmittel für die Kunst angesehen wurde. Als die Literatur diesen krankhaften Nebenzweig emportrieb, war die deutsche Kunst bereits im vielversprechenden Aufkeimen begriffen, um sich, groß gezogen an dem drangsalvollen Ernst des beginnenden Jahrhunderts, bald in dem wunderbarsten Blüthenreichthum zu entfalten. Hier aber verdient dies Werk nur insofern einer Erwähnung, als es die andächtige, von religiösen Gefühlen unmittelbar durchdrungene Kunstbegeisterung an die Stelle des ruhig sondernden, kritischen Ernstes zu setzen suchte. So hat es zunächst viel eher nachtheilig auf die Entwickelung unserer Kunstansicht als unserer Kunstübung eingewirkt, aber gerade durch diesen Umstand in der Folge e i n z e l n e n unvermeidlichen Abirrungen der letzteren von dem Wege einer kräftigen, vielseitigen Ausbildung einen größeren Vorschub geleistet, als man anzunehmen sich berechtigt glaubt.

Diese verschiedenartigen, vielfach in einander verschlungenen Hauptrichtungen unserer Kunstbetrachtung sind in der jüngsten Zeit durch den Einfluß eines neuen philosophischen Systems, welches sich selbst der öffentlichen Tagesliteratur zu bemächtigen wußte, mannigfaltig abgeändert, ja hier und da fast gänzlich in den Hintergrund gedrängt worden. Zu gleicher Zeit ist aber auch eine Anzahl von Kunstkritikern bemüht gewesen, frei von den Fesseln der Schule und gebildet durch das lebendige Anschauen und besonnene Prüfen des Kunstschönen in den Werken früherer Vergangenheit, theils in zusammenhängenden Schriften, theils in fliegenden Blättern ihr naturgemäßeres Urtheil auch über Erscheinungen der gegenwärtigen Kunst auszusprechen und den allein zuläßlichen Standpunkt für die Beurtheilung einzelner Kunstrichtungen, Gattungen und Werke festzustellen. Zu ihnen dürfen wir mit Recht die Kunstreisenden S p e t h, C. v. R u m o h r, P a s s a v a n t, S c h n a a s e und W a a g e n zählen, die in ihren Reiseberichten aus Italien, England, Frankreich und den Nieder-

landen mancherlei hierher gehörige Beiträge gegeben haben, nicht minder wie J. G. v. Quandt und Carus in ihren Kunstschriften und die Herausgeber des Tübinger und Berliner Kunstblattes in einzelnen kunstkritischen Aufsätzen, während sich für die baukünstlerischen Bestrebungen der neuesten Zeit in der Wiener Bauzeitung ein ernstes, wissenschaftliches Organ eigens aufgethan hat. Des Grafen v. Raczynsky Werk über die Geschichte der neueren deutschen Kunst darf ich hier um so weniger mit Stillschweigen übergehen, je vollständiger und umfassender es seinen Gegenstand behandelt. Es ist ein Werk voll der nobelsten Gesinnung, an dessen Ausführung jedoch die Begeisterung für deutsche Kunst und das Wohlwollen gegen Alles, was Künstler heißt, unverkennbar einen bei weitem größeren Antheil haben, als die Strenge scharfsinniger Kritik, weshalb es sich kaum dazu eignen möchte, eine völlig unparteiische und charakteristische Ansicht von dem gegenwärtigen Zustande unserer Kunst und ihrer verschiedenen Richtungen zu geben.

Ein Blick auf die Gegenwart zeigt uns, daß jetzt im Gebiete der Kunst wie der Kunstkritik keine einseitige Richtung weder in volksthümlicher noch religiöser Beziehung mehr vorherrschend ist, und daß ein Kunstwerk weder bloß darum noch gilt, weil es christlich=deutsch, noch bloß darum, weil es antik=griechisch ist. Die Gegenwart ist zu einer tieferen, humaneren Anschauung der verschiedenartigsten Geistesrichtungen der Menschheit hindurchgedrungen; die urschöpferische Künstlerkraft übt sich an Allem, was ihr das Universum und die Weltgeschichte an bedeutsamen Stoffen darbietet, und die Kritik fühlt sich gedrungen, ihrer unbegränzten Wirksamkeit, wo sie in solcher Weise auftritt, anerkennend zu folgen. Wenn aber die neueste Kunstkritik durch die Kunstwerke selbst ohne Unterschied ihres Werthes sich hat bestimmen lassen, so ist dies nur ein Zeichen ihrer Schwäche. Durch die Regsamkeit und Productionslust der künstlerischen Kräfte hat sie eine ganz veränderte Stellung gegen früher angenommen. Die Kritiker sind in gleichem Verhältniß zu den Kunstwerken an Zahl gewachsen. Man will die Kunstwerke nicht bloß mehr sehen, sondern auch etwas über sie lesen. Und so hat sich die Kunstkritik, ihrer Selbstständigkeit beraubt, aus dem Bereich umfassender Werke, wo sie festen Grund und Boden, aber zu wenig Mittel fand, um in größerer Ausdehnung auf die Bildung des Volkes einzuwirken, auf das bewegliche Gebiet der Tagesliteratur geflüchtet, wo sie nun, selbst wider ihren Willen, an allen Mängeln und Gebrechen derselben theilnehmen muß. In diesen Universal=Stapelplätzen für unsere thörichten und weisen Gedanken,

für unsere wirklichen und erdichteten Schmerzen sind wir beflissen, auch unsere wohl oder übel bestellten Ansichten über Kunst und Kunstgegenstände niederzulegen. Wenn aber in der neuesten Zeit selbst die früher ausschließlich nur der Kritik wissenschaftlicher Werke gewidmeten Zeitschriften begonnen haben, ihre Spalten auch der Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst zu öffnen, so kann uns dies als ein Beweis dafür gelten, in welchem ausgebreiteten Ansehen diese letztere gegenwärtig bei uns steht.

Wir sehen viele Arbeiter mit dem fleißigen Anbau der Kunstkritik beschäftigt, geübte und ungeübte, wissende und unwissende, berufene und unberufene, und wir hätten eigentlich keinen Grund, an dieser wunderbaren Rüstigkeit unseres Geistes ein Aergerniß zu nehmen. Aber wie viel ihrer auch sind, Jeder ohne Unterschied glaubt berufen zu sein und läuft so in der besten Meinung Gefahr, den Irrthum an die Stelle der Wahrheit zu setzen. Wir sind ein hochgebildetes, vielbegabtes Volk; Philosophie und Religion haben uns für die ernsteren Erscheinungen des Lebens empfänglich erhalten und den Blick in seine Tiefen geleitet, und es ist nicht unsere Schuld, wenn wir lernten, unsere künstlerischen Anschauungen und kritischen Betrachtungen bloß von der Oberfläche zu schöpfen. Jetzt hält sich Jeder für befähigt, über Kunst und Kunstwerke zu urtheilen, und wir würden uns vielleicht öfter zur Selbstständigkeit der Ansicht erheben, wenn wir nicht von allen Seiten daran gehindert wären. Was aber der falsche Enthusiasmus, der sich für Alles begeistern kann, und die Oberflächlichkeit, die sich an fremde oder altherkömmliche Ansichten festklammert und jedes vorübergehende Gefühl für eine untrügliche Stimme des Urtheils hält, nicht verderben, das verdirbt gewiß die philosophische Weisheit, die nicht in dem Geiste, sondern in der Form des Systems die ewige Wahrheit sucht. Und stünde unser Urtheil nur stets auf so ehrenwerthem Grunde, aber nicht immer ist es das in die Tiefe gehende Streben nach Wahrheit, sondern die Liebe zur Schönrednerei, die Lust an geistreichen Bildern und Vergleichungen, die Sucht endlich, den verwöhnten Lesern der Zeitblätter zu gefallen, was unsere kunstkritische Feder führt. Wir meinen es, bei rechtem Lichte betrachtet, nicht so, es ist nur schön, es so zu sagen; und selbst diejenigen, welche Einsicht genug haben, um das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, lassen sich noch oft von dem falschen Streben, geistreich zu sein, dazu verleiten, ihm die Strenge des Urtheils aufzuopfern. Nicht die Art und Weise, wie man sein Urtheil aus-

spricht, ist tadelnswerth, sondern das Urtheil selbst, welches zum Werthe des Kunstwerks in keinem Verhältniß steht. So sind wir sehr häufig in dem Falle, über das Schlechte Geistreiches und über das Gute Langweiliges zu lesen, selten aber wissen wir jenes von diesem zu unterscheiden, und nur Wenige giebt es, die Besonnenheit genug haben, um ein gründliches Urtheil zu fällen.

Sympathieen und Antipathieen allerlei Art spielen dabei hier wie überall ihre verwirrende Rolle. Wir leiden aber viel mehr an Ueberschwänglichkeit im Loben als im Tadeln und treten in der öffentlichen Kritik eher mit farbloser Zaghaftigkeit als mit verwerfender Entschiedenheit auf. Es ist aber weder das eine noch das andere, was der Kunst Heil bringen kann. Persönlichkeiten sind der Tod jeder ächten Prüfung und Kritik, und man giebt seine Sache verloren, wenn man das Urtheil von seinem eigentlichen Gebiete in den Kreis des Persönlichen hinüberzieht. Die wahrste Beurtheilung, die sich nicht an die Person, sondern an die Sache hält, ist auch zugleich die humanste; sie läßt jedem menschlichen Streben sein Recht widerfahren. Erscheinungen übermäßigen Lobes und Tadels rühren aber mehr oder weniger von der Unentschiedenheit und Verworrenheit unseres Urtheils her. Wir lassen uns noch zu sehr von dem Eindruck des einzelnen Kunstwerks und dem Einfluß der öffentlichen Meinung bestimmen und hängen noch zu sehr an einzelnen Mängeln oder Vorzügen, als daß wir uns des Werthes oder Unwerthes im Ganzen bewußt werden könnten. Entweder haben wir gar keine oder eine übertriebene Ansicht, oder unser Standpunkt ist so niedrig, daß wir für das Hohe und Erhabene keinen Sinn und noch seltener von der höheren Bestimmung der Kunst eine Ahnung haben.

Die Entwickelung der neueren Kunst selbst und ihre erweiterte Stellung zum Publikum haben diese allgemeine Entfesselung und theilweise Entartung unserer Kunstkritik mit herbeiführen helfen. Jene leichter einherschreitende, dem Genre zugewandte Kunstrichtung, die es mehr auf Vielheit als auf Tüchtigkeit der Production abgesehen hat, und ihre leicht zugänglichen und genießbaren Hervorbringungen waren ganz geeignet, auch das ungeübteste Urtheil herauszufordern, um sich vor den Leuten geltend zu machen. Jene inhaltreicheren Werke aber, welchen eine tiefere Idee und mannigfachere Beziehungen zum Grunde liegen, sind Hieroglyphen, deren Verständniß sich nicht Jedem ohne Ausnahme erschließt und von Bedingungen der Bildung und Uebung abhängt, die nicht Jeder zu erfüllen im Stande ist.

Diese zum Theil verkehrte und einseitige Stellung der öffentlichen Kritik zum Kunstwerk hat es zuletzt dahin gebracht, daß die besseren Künstler, die ein gediegenes und humanes Urtheil gern lesen, mißtrauisch sich von ihr abwendeten und lieber nichts von sich hören wollten, als etwas Unerquickliches und Ungereimtes. Sie durften sich daher um so eher hinter den Schirm ungestörter Selbstgenüge zurückziehen, je lebendiger sie sich bewußt waren, im höheren Dienste der Kunst unausgesetzt wirksam zu sein.

Die Kunstkritik hat ihre Gränzen. Sie vermag es wohl, Verständniß zu erwecken, Vorurtheile zu beseitigen, vor Verirrungen zu warnen und selbst auf die künstlerische Thätigkeit anregend und belebend einzuwirken, aber sie vermag es nicht, wirkliche Künstler zu schaffen und der Kunst neue Bahnen vorzuzeichnen. Die schöpferische, gestaltende Kraft fragt nichts nach der Kritik; sie steht über ihr, sie bricht sich und verfolgt ihren eigenen Weg, aber sie hängt durch die feinsten Fäden mit der Zeit und deren übrigen geistigen Bestrebungen zusammen; sie kümmert sich nicht um die Systeme der Philosophie, aber sie kann sich dem Einfluß derselben eben so wenig wie dem der Religion entziehen. Auch geht ihre Wirksamkeit dem Bewußtsein darüber wie der Kritik allerdings voraus, ist diese aber einmal an der Betrachtung des vollendeten Kunstwerks erwacht, dann wird es ihr selbst möglich sein, dem Künstler über manche Motive seiner Darstellung helleres Licht zu geben.

Wir sind da wie zu Hause, wo es darauf ankommt, Kunsterzeugnisse der Vergangenheit zu beurtheilen, aber es scheint uns fast jeder Maßstab zu schwinden, wenn von den Kunstbestrebungen der Gegenwart die Rede ist. Ungewiß über Werth, Stellung und Verhältniß derselben wie über die Art und Weise ihrer Beurtheilung, ergehen wir uns in dem Irrgarten der Kritik ohne Wegweiser, ohne den leitenden Faden der Ariadne, der uns Noth thut, und glauben Einsicht genug zu haben, um uns selbst darin zurecht zu finden.

Es klingt in der That fast bedenklich und rechtfertigt gewiß meine leicht zu begründenden Klagen, wenn man Bendemann neben Rafael und Michel Angelo setzt und seinen mit Recht gepriesenen Jeremias »das vielleicht am meisten von Größe und Hoheit durchdrungene Kunstwerk nennt, welches das neuere Zeitalter uns darbietet«; wenn ferner fast zu derselben Zeit Kaulbach über Rubens, Paolo Veronese, ja in gewisser Beziehung über Rafael gestellt und seine poesiereiche Schöpfung der Hunnenschlacht ein Bild genannt wird, »das weit hinausreicht über

Alles, was die neuere Malerei geleistet, ja nur versucht hat,« und »daß wir in Deutschland kein ähnliches besitzen, weder von Lessing noch Bendemann.« Als gäbe es außer diesen keine anderen großen Künstler in Deutschland mehr, die mit ihnen wetteifern könnten, und als bliebe uns, wenn jene Aussprüche keine Uebertreibung enthielten, noch irgend etwas zu thun übrig! Und doch gingen diese beiden fast gleichzeitigen und einander so sehr widersprechenden Stimmen von Männern aus, über deren lautere Gesinnung und geistige Bildung kein Zweifel stattfinden kann!

Befangen in ungemessener Vorliebe für das Nächstliegende hat man ebenso das Verhältniß der deutschen Kunstrichtungen zu einander völlig verkannt und die Bestrebungen der norddeutschen Malerschulen zum alleinigen Maßstabe für die Beurtheilung der neueren deutschen Kunst gemacht, während man die so überaus bedeutsamen Leistungen der großen in München lebenden Künstler nur als die ergänzenden Bestandtheile derselben betrachtete.

Nicht minder widersprechend und seltsam urtheilt man über fremde, namentlich französische Kunst, meist, ohne etwas gesehen zu haben, und wenn man etwas gesehen hat, ist man nicht vorurtheilsfrei genug, um die Wahrheit zu bekennen. So wiederholen stimmführende Schriftsteller die alte Klage, daß die französische Malerei »eine Mischung des krassesten Naturalismus mit dem Bizarren und Manierirten sei«, während andere »den Franzosen mehr wissenschaftliche Strenge der Zeichnung, den Engländern mehr Palette, den Italienern einen feineren Formengeschmack« zuschreiben, als wir Deutsche besitzen, denen freilich auf diese Weise auch nicht das kleinste Verdienst übrig bleibt.

Die Kunstkritik wird aber ihrer Aufgabe nur dann vollkommen genügen, wenn sie, derselben sich deutlich bewußt, auf die klarste Einsicht in das Wesen der Kunst und die Bedeutung des einzelnen Kunstwerks sich gründet und hiernach den Werth des letzteren beurtheilt. Es sind aber hauptsächlich vier Seiten, die jedes Kunstwerk der prüfenden Betrachtung darbietet. An eine besondere Lokalität gebunden, nimmt dasselbe als geschichtlich-örtliche Erscheinung zugleich eine bestimmte Stelle im Gesammtverbande der menschlichen Thätigkeiten ein. Die Untersuchung dieser Seite würde die historische Kunstkritik geben, die wir in Beziehung auf ältere Kunst mit vieler Gründlichkeit, in Beziehung auf neuere nur unsicher zu gebrauchen wissen. Insofern aber jedes Kunstwerk zugleich auch irgend eine geschichtliche Thatsache oder eine

aus dem Raume entnommene Erscheinung darstellt, bedarf es zum richtigen Verständniß zugleich der Erklärung, welche der erklärenden Kritik anheimfällt, die oft schwerer auszuüben ist, als es scheint. Die ästhetische Kritik beschäftigt sich mit dem inneren, geistigen Gehalte des Kunstwerks wie mit dem Verhältnisse desselben zur äußeren Darstellung, wogegen die technische Kritik die Art und Weise untersucht, wie die vorhandenen Kunstmittel zur Erreichung einer vollendeten Darstellung angewandt worden sind. Diese letztere würde am besten durch Künstler geübt werden, da es aber nicht geschieht, liegt sie vernachlässigt. Die ästhetische Kritik, mit der wir es hier vorzugsweise zu thun haben, gründet sich auf die Erkenntniß der Kunstgesetze wie auf das Bewußtsein von der Bestimmung und Bedeutsamkeit der Kunst und des einzelnen Kunstwerkes, und bringt in ihrem Verhältniß zu letzterem die auf dieser Erkenntniß beruhenden Grundsätze in Anwendung. Sie entscheidet über den Werth oder Unwerth eines Kunstwerkes und bildet demnach den Mittelpunkt und Bestimmungsgrund für alle übrigen kritischen Richtungen, in deren Vereinigung allein dies Geschäft des Kritikers zur Vollendung gelangt. Wo die Erkenntniß dessen, was den Werth und die Bedeutung eines Kunstwerkes begründet, nicht als leitendes, unsere innerste Anschauung durchdringendes und beseelendes Bewußtsein vorhanden ist, wird die Kritik stets in der Irre gehen und wie vielerlei Weisen, die Kunst zu betrachten, auch angewendet werden mögen, niemals das gewünschte Ziel erreichen. Keine Seite der Kunstkritik liegt aber bei uns so sehr im Argen, als die ästhetische, die sich in der neuesten Zeit mit der erklärenden und einfach beschreibenden Kritik zu einer farblosen Mischgattung verschmolzen hat, welche man die schildernde nennen könnte.

Die schildernde Kunstkritik, wenn man sie so nennen darf, ist gegenwärtig in unserer Tagesliteratur allgemein herrschend und droht, den Standpunkt ächter Kritik uns völlig aus dem Auge zu rücken, obgleich sie die Aechtheit für sich in Anspruch nimmt und doch nichts ist, als eine mehr oder weniger poetisirende und ästhetisirende Abschilderung des dargestellten Gegenstandes. Sie geht mehr auf Unterhaltung als Belehrung aus und sucht den verwöhnten Lesern unserer Tagesblätter die Beurtheilung so schmackhaft und wo möglich noch schmackhafter zu machen, als das beurtheilte Kunstwerk selbst ist, und doch steht die Kunst viel zu hoch, als daß man ungestraft es wagen dürfte, sie zum Nothbehelf der Langweile herabzusetzen. Man gefällt sich in

der Abschilderung des künstlerischen Vorbildes, das oft nicht würdig ist, nur genannt zu werden, und schmückt dieselbe mit eingestreuten kunsttheoretischen Bemerkungen aus, welche die Stelle der Kritik vertreten müssen. Man überhebt sich auf diese bequeme Weise aller Prüfung, alles Verständnisses, aller tieferen Anschauung und nimmt die einzelnen Erscheinungen, wie sie sich finden, gute und schlechte, mit in den Kauf, um sie mit gleichem Interesse zu behandeln, indem man das Werk der Kunst als einen Gegenstand ansieht, der so gut wie jeder andere in der Wirklichkeit vorhandene sich beschreiben lasse. Lob und Tadel liegen dieser schildernden Kunstbetrachtung meistens fern, und wenn sich der eine oder das andere einschleicht, so betrifft es mehr das Einzelne als das Ganze, dessen künstlerischer Werth nur von einem höheren Standpunkte aus erkannt werden kann.

Es ist ein Leichtes, selbst das schlechteste Kunstwerk durch eine glänzende, die Mängel der Erfindung und Darstellung verdeckende Schilderung in der Vorstellung eines Andern zu einem guten zu machen. Weiß doch die kindliche Einbildungskraft in ihrer Naivetät und ersten jugendlichen Frische selbst dem dürftigsten, todtesten Machwerke des Pinsels Leben, Fülle und Bewegung anzudichten, eine Täuschung, die wohl der Phantasie und ihrer höheren Belebung, nicht aber der Kunst und ihrer Beurtheilung zu gute kommen kann.

Die schildernde Kritik ist daher ohne alle Bedeutung, wenn sie nicht auf der tieferen Grundlage einer gebildeten Kunstansicht ruht, und behält ihren Werth nur dann, wenn sie sich auf die bedeutsameren Kunsterscheinungen und deren charakteristische und anschauliche Schilderung beschränkt. Aber wir sind in dieser Beziehung nicht eben sehr wählerisch und finden es beschwerlich, überall zuerst nach dem Verhältnisse des Einzelnen zum Ganzen, nach dem Gesammtausdruck und der innerlichen Bedeutsamkeit zu fragen, worauf auch das Verhältniß des Ganzen zu seiner Gattung und der Gattung zu dem Gesammtzweck der Kunst zur Sprache kommen würde. Das Kunstwerk muß es verdienen, mit oder ohne Aufwand der Sprache beschrieben zu werden. Das Erstere geschieht in der schildernden, das Letztere in der erklärenden Kritik, die sich mit der einfachsten Angabe und Erörterung des Einzelnen begnügt und so als bloßes Hülfsmittel der Belehrung ihren Zweck vollkommen erfüllt. Aber die Schilderung, die es auf etwas mehr, auf die Anregung und Befriedigung der Phantasie, abgesehen hat, ohne den Anspruch, Kritik zu sein, aufzugeben, was bei weitem

das schlimmste ist, hält sich zumeist nur an der Oberfläche der Erscheinung und würde doch nur dann jene anregende und belebende Anschaulichkeit und jene Wahrheit des Urtheils, die ihr unentbehrlich sind, gewinnen, wenn man es verstände, sich in den geistigen Inhalt der einzelnen Erscheinung, seinen Ursprung, seine Weiterentfaltung, zu vertiefen und auf diese Weise das Kunstwerk als ein Ganzes zur lebendigsten Anschauung zu bringen. Zu diesem Zwecke reichte es hin, den dargestellten Gegenstand seinen wesentlichsten Zügen nach aufzufassen und wiederzugeben, um von dem künstlerischen Vorbilde in der Seele des Lesenden ein vollendetes dichterisches Abbild hervorzurufen, in welchem sich der dargestellte Gegenstand abspiegelt und gleichsam von neuem wiedergebiert. Aber man zerschneidet und zerstückelt den vollsaftigen Körper des Kunstwerks und setzt uns diese vereinzelten Theile als ein poetisches, ja vielleicht gar als kritisches Gericht vor. Sie sind aber kaum als Erklärung zu gebrauchen.

Man ist übel daran, wenn man nicht Geduld genug hat, die bis ins Kleinste detaillirten, einheitslosen, nur ganz von der äußerlichsten Oberfläche geschöpften Beschreibungen zu lesen, oder nicht Phantasie genug, um sich aus den zerstreuten Gliedern ein lebendiges, anschauliches Bild zusammenzusetzen. Man weiß in Darstellungen menschlicher Gebilde jeden Zug des Gesichts, jede Bewegung des Körpers und alle Faltenlagen der Gewandung, sowie in landschaftlichen Bildern jede Erhöhung, jedes Gräschen, jedes Tüpfelchen aufs allergenaueste zu beschreiben und die Zahl der Schornsteine und die verschiedenen Farben des aufsteigenden Rauches aufs getreueste anzugeben. So glaubt man den idealen Inhalt des Kunstwerks erschöpft zu haben, und giebt doch nichts anderes, als eine ganz äußerliche und prosaische Vorstellung von demselben. Mit solchen Schilderungen, und beträfen sie auch nur die besseren Kunsterscheinungen, ist uns nicht geholfen.

Neben dieser Richtung und zum Theil in Verbindung mit ihr bemerken wir eine andere, die sich darin gefällt, von dem Gegenstande der künstlerischen Darstellung und seinem Verhältniß zu der letzteren abzuschweifen und die Betrachtung auf ein Feld hinüberzuspielen, welches außerhalb derselben liegt. Statt von dem Kunstwerke selbst zu reden, benutzt man es zur Erreichung fremdartiger Zwecke, die mit der Kunst kaum die entfernteste Verwandtschaft haben, und macht es zum Träger einer Fülle von geistreichen auch wohl socialen Betrachtungen, die mit Allem in der Welt, nur nicht mit dem Kunstwerke in näherer Bezie-

hung stehen. Man mischt das Ungehörigste zusammen, und verläßt so die gegebene Grundlage, um sich nach allen den Richtungen hin, welche der dargestellte Gegenstand darbietet, in dichterischer Freiheit zu ergehen.

Diese Betrachtungsweise kann an und für sich ihren bedeutenden Werth haben, aber der Kunst und dem Kunstgeschmacke kommt sie, wenigstens unmittelbar, auf keine Weise zu gut. Sie ist in vielen Fällen nichts als ein Nothbehelf in Ermangelung eines gründlicheren Urtheils, und läuft, wie die Erfahrung lehrt, häufig Gefahr, auf völlig bedeutungslose Kunstgegenstände angewandt zu werden. Die geistreichsten Gedanken können dann dem Vorwurf nicht entgehen, willkürlich herbeigezogen zu sein und nur eine äußerliche und rein zufällige Beziehung zu dem idealen Inhalte des Kunstwerks zu haben. Auf diese Weise verlieren sie in kunstkritischer Hinsicht allen Werth und können sogar zur Erhaltung des verkehrten Geschmacks um so eher beitragen, je mehr sie bei der Menge Anklang gefunden hatten.

Schüchterner sehen wir eine andere Richtung auftreten, die sich inniger an den geistigen Inhalt des Kunstwerks anschließt und dessen tiefere Beziehungen zu erforschen sucht. Ein solcher Inhalt liegt jedem vollendeten Kunstwerke zum Grunde, bildet gleichsam die Seele desselben und ist mit ihm zu einem lebendigen Organismus verwachsen. Dieser Inhalt ist seiner nächsten Bedeutung und Erscheinung nach ein individueller, aber er schließt zugleich einen tieferen Inhalt, einen allgemeinen Gedanken, eine ideelle Wahrheit in sich ein. Wenn wir daher die äußere Erscheinung des Kunstwerks als das anschauliche Abbild, als den Ausdruck dieses doppelten, individuell-allgemeinen Inhaltes betrachten, so thun wir eben nichts anderes, als was das Kunstwerk selbst von uns fordert. Betrachtungen der Art, die sich streng an das halten, was der Künstler darzustellen beabsichtigte, befriedigen dann um so mehr, in je einfacherer Weise sie uns die verschiedenen Beziehungen des Dargestellten zur Darstellung vor die Augen führen. Von befriedigenden Erläuterungen dieser Art besitzen wir Deutsche im Ganzen nur wenig; und nicht zunächst als Muster, sondern nur als Beispiel erwähne ich hier den von Döllinger den Umrissen zu Dante's Paradies von P. v. Cornelius beigegebenen Text, der aus dem Gedicht selbst, aus welchem der Künstler seine tieferen Anschauungen schöpfte, die dargestellten Situationen erläutert. Zu Kunstwerken solcher Art kann sich die Kritik überhaupt nur anerkennend und erklärend verhalten.

Jedes ächte Kunstwerk ist eine in sich vollendete Welt im Kleinen.

Hieraus erklärt es sich, wie es möglich ist, daß das Kunstwerk außer seinem nothwendigen, ihm durch den Künstler gegebenen, individuell-allgemeinen Inhalte noch einen andern in sich einschließen kann, der mehr als etwas Zufälliges in ihm liegt, auf den es anspielt und hindeutet, ohne daß der Künstler selbst, aus dessen Händen es hervorging, desselben sich bewußt gewesen zu sein braucht. Auf der Erfassung, Erkenntniß und Durchdringung dieses geheimnißvollen, mystischen Inhalts beruht das Wesen der allegorischen Kunstbetrachtung, die sich vorzüglich für die Werke christlicher Kunst eignet, aber bis jetzt mit größerem Glücke bei Erzeugnissen der Poesie als der bildenden Kunst in Anwendung gebracht worden ist. Was dem prosaischen Sinn und dem profanen Auge verhüllt ist, durchschaut nicht selten der religiöse Tiefblick des Geistes, der gern mit sich und den Geheimnissen der Welt verkehrt. Aber man glaube nur nicht, damit immer die ganze Tiefe und das Wesen des Kunstwerks ergründet zu haben; seine eigentliche Bedeutung ist vielleicht ganz wo anders zu suchen und dem einfachen Verstande am Ende eher zugänglich, als dem mystisch anschauenden Tiefsinne. Durch den Schein ihrer nothwendigen, aus dem Kunstwerke selbst hergeleiteten Entwickelung kann diese Betrachtungsweise den Unkundigen leicht über den Werth des letzteren täuschen. Daher ist sie eben nur so lange nicht der Kunst und ihrer Beurtheilung nachtheilig, als man sie nicht an Werke verschwendet, denen in künstlerischer Beziehung nur ein untergeordneter Werth zukommt. Aber wir haben es erleben müssen, daß man unbedeutende Kunstwerke, unter andern bloße Phantasiebildnisse von Geistlichen, zu Trägern dieser weltanschauenden Mystik gemacht hat. Man sieht wohl tief, aber nicht immer richtig, und begeistert sich dann leicht für den Gegenstand seiner geistigen Liebe, der hierdurch, selbst wenn er häßlich ist, für uns den Anstrich der Schönheit empfängt. In solcher Anwendung ist daher auch mit dieser Betrachtungsweise weder uns noch der Kunst geholfen; wie die blos schönrednerische Beschreibung, würde auch sie alsdann nur dazu beitragen, den wahren Standpunkt zur Beurtheilung des Kunstschönen zu verrücken, besonders wenn sie, wie dies geschieht, die Geltung kritischer Wahrheit für sich in Anspruch nähme. Nicht also durch den Gebrauch, sondern durch den Mißbrauch kann sie verderblich wirken, und es kommt demnach hier, wie überall, zunächst darauf an, daß wir das unmittelbare Verhältniß zwischen Auffassung und Darstellung erkennen und das Kunstwerk als ein ausdrucksvolles Ganzes anzuschauen wissen.

Freilich sind unsere Kritiker bei Gelegenheit der Kunstausstellung gewöhnlich in einer sehr schwierigen Lage. Die Säle sind mit Bildern behängt, großen und kleinen, einzelnen guten und einer desto größeren Anzahl mittelmäßiger und schlechter, selten aber mit solchen, denen das Siegel des Genies oder der Meisterschaft aufgedrückt ist. Kunstblätter sind angekündigt, das Publikum harrt der Berichte. Stoff zu gründlicheren kunstkritischen Betrachtungen ist wenig da und selbst die besseren Kunstwerke sind in ihrer Tiefe bald erschöpft. Man nimmt daher auch zu dem Unbedeutenden seine Zuflucht und ergeht sich in weitläufigen Beschreibungen oder geistreichen Allegorien. Es wäre aber besser, zu schweigen, wo man nichts Gutes zu sagen hat.

Die so eben charakterisirten Betrachtungsweisen stehen alle in einem mehr oder weniger äußerlichen Verhältnisse zu dem einzelnen Kunstwerke und halten sich von der Frage nach dem, was den eigentlichen Werth desselben begründet, so wie nach dem Wesen und den Darstellungsgesetzen der Kunst mehr oder weniger fern.

Man ist zwar mit Lessing darüber einig, daß auch bei uns wie bei den Alten die Schönheit für das höchste Gesetz der bildenden Kunst gelten müsse, aber sowohl über dieses vielfach gemißbrauchte und mißverstandene Wort als über die Art und Weise, wie wir zum Bewußtsein des Schönen in der Kunst gelangen können, herrschen die widersprechendsten Ansichten. Nur die Wenigsten haben einen Begriff davon, daß das Kunstschöne kein inhaltloses, leeres Ideale sei, sondern im Gegentheil von einem bestimmten Inhalt erfüllt sein müsse, der es zu einem charakteristisch Schönen umpräge, und daß etwas mehr, als die bloße Empfindung, daß die tiefste und umfassendste Erkenntniß der menschlichen und menschheitlichen Zustände dazu gehöre, um sich dieses charakteristisch Schönen in den Darstellungen der Kunst bewußt zu werden.

Selbst unter gebildeten Völkern darf die bloße Empfindung nicht zum Maßstabe für die Beurtheilung des Kunstschönen gemacht werden. Man hat sie aber dazu in der neuesten Zeit wieder machen wollen und beruft sich auf das jedem gebildeten Menschen inwohnende Gefühl für das Schöne. Wie verschieden aber ist dieses Gefühl und die auf ihm beruhende Ansicht von dem, was schön sei! Es giebt keine Kunstgattung, die nicht im Kreise der Gebildeten ihre Gegner fände, es giebt kein schönes Bild, das nicht von Einem oder dem Anderen aus diesem Kreise als unschön verworfen worden wäre. Die Empfin-

dung faßt nicht nur die Kunst, sie faßt die Gattung, sie faßt das einzelne Kunstwerk einseitig auf. In ihrem Gebiete ist Alles flüssig, schwankend und wandelbar. Sie ist den verschiedenartigsten Nebeneinflüssen und fremdartigsten Einwirkungen unterworfen, sie hängt von Temperament und Gewöhnung ab, sie ändert sich, wie es augenblickliche Laune und Stimmung erheischen, und schmiegt sich willig unter die Gewalt der Sympathieen und Vorurtheile, die sich von tausend Seiten her unserer Seele bemächtigt haben können. Wie unsere Seele gestimmt ist, so empfängt sie die äußeren Eindrücke; wie sie empfängt, so empfindet sie. Wie aber die Stimmung eine zufällige und von außen überkommene ist, so sind auch Empfängniß und Empfindung nur zufällig und können sonach niemals ein sicheres Kriterium für das ewige Wesen der Kunst abgeben. Durch das sinnliche Element der Empfindung treten wir in ein zu unmittelbares und darum zugleich unfreies, abhängiges, leidendes Verhältniß zu dem Kunstwerke; statt daß wir es beherrschen sollten, werden wir selbst von ihm beherrscht, was freilich, der Schöpfung des Genius gegenüber, nicht bloß erklärlich, sondern sogar wünschenswerth wäre. Auf diese Weise kann es aber nicht fehlen, daß die Klarheit unseres Bewußtseins getrübt und das Urtheil, welches sich nur in der größeren Entfernung und Unabhängigkeit vom Gegenstande freier und reiner gestalten kann, gefangen gehalten wird. Ueberdies haftet die Empfindung mehr an dem, was ihrer noch sinnlichen Natur vorzüglich zusagt.

Die Empfindung begründet eben nur das, was wir Empfänglichkeit, Sinn für die Kunst, was wir Geschmack nennen; der letztere erscheint daher verschieden nach Maßgabe der Ausbildung unserer Empfindung und ist mithin etwas ganz Individuelles, von der eigenthümlichen Bildung eines Volkes wie der einzelnen Menschen Abhängiges, nach Ort und Zeit, nach Personen und Zuständen Verschiedenes, durchaus Schwankendes, Bewegliches, Verschiebbares. Deshalb kann es wohl eine, ihren Grundprincipien nach für alle Zeiten, Völker und Individuen passende Aesthetik, die es mit der Erörterung des Gesetzes unserer inneren Empfindung zu thun hat, geben, immer aber wird jede Zeit, jedes Volk, jedes Individuum in einem andern ästhetischen Verhältnisse zu einem Kunstwerke stehen, und dieses Verhältniß sich eben wieder auf den verschiedenen Entwickelungsstufen eines Volkes wie eines einzelnen Menschen verschiedentlich gestalten. Man kann einen guten und schlechten, einen gebildeten und verderbten Geschmack

haben, sowie die bloße Empfindung eben so leicht an einem schlechten, wie an einem guten Werke der Kunst ihre Befriedigung finden wird.

Der auf dem sinnlichen, der materiellen Erscheinung hingegebenen Element der Empfindung beruhende Geschmack gewährt demnach nur einen trügerischen Maßstab für das Kunstschöne, dessen Beurtheilung von ihm nicht abhängig gemacht werden darf. Und doch ist die Empfindung als die erste Staffel in dem gesammten Entwickelungsgange des ästhetischen Verhältnisses des Menschen zum Kunstwerk anzusehen. Der Sphäre der Empfindung, sowohl in der ausübenden wie in der beurtheilenden Kunst, gehört das Reizende und Angenehme eigenthümlich an; jenes erscheint darin als das thätige, anregende, dieses als das leidende, befriedigende Element. Im Anschauen des Erhabenen steigert sich die Empfindung zur Begeisterung, und erst dem vollendet Schönen gegenüber kehrt sie als bewußter Geist beruhigt in sich selbst zurück. In dem gebildeten Kunstbewußtsein offenbart sich die höchste Blüthe und Vollendung des menschlichen Empfindungslebens.

Näher betrachtet erscheint die Begeisterung als die höchste Anregung und Erhebung des geistigen Menschen über den sinnlichen; aber es giebt sich in ihr ein entschiedenes Uebergewicht des Angeschauten über den Anschauenden zu erkennen. Daher kann für den im Anschaun des Kunstschönen noch ungeübten, man möchte sagen, noch unverwöhnten Sinn jedes Kunstwerk, wie gering es auch sei, die Bedeutung und Wirksamkeit des Erhabenen annehmen, es ist möglich, daß der Mensch selbst im Anschaun des Alltäglichen und Gemeinen sich geistig erhoben fühle. Das beweisen viele Kunstenthusiasten, die in der That heut zu Tage in unsern Zeitblättern keine unansehnliche Rolle mehr spielen. Sie bilden eine zahlreiche Klasse, die zu Lob und Tadel, vorzüglich aber zu jenem stets aufgelegt ist, und von der jene vielen lobenden und nichtssagenden Epitheta herrühren, welche typisch, aber von D e t m o l d auf eine feine Weise lächerlich gemacht worden sind.

Bei allen Kunstenthusiasten herrscht die auf die Spitze getriebene Empfindung mit allen ihren Mängeln und Schwächen als das Anregende, Bestimmende, Leitende ihrer Wahl und Ansicht vor; und wohl könnte man ihre Begeisterung ruhig gewähren lassen, wenn sie immer naiv genug wäre, nicht als Kunstkritik gelten zu wollen. Aber sie giebt zugleich dem wuchernden Unkraut ungemessener Lobrednerei, die allerdings nicht immer in persönlichen Sympathieen ihren Grund hat, die vollste Nahrung. Die begeisterte Vorliebe für besondere Kunstbestrebun-

gen beruht meistentheils auf einer leidenschaftlichen Empfänglichkeit der Seele oder auf den Einflüssen einer einseitigen Geistesbildung, wovon selbst die höhere philosophische kaum ausgeschlossen ist.

Die Wärme der Begeisterung eines einsichtsvollen, besonnenen Kritikers wirkt stets wohlthuend und ist nicht zu verwechseln mit dem Enthusiasmus lobrednerischer Stimmführer, die sich an Allem zu begeistern fähig sind, selbst an dem mittelmäßigen Kunstwerke, dessen Werth dem Standpunkt ihrer Geschmacksrichtung entspricht. Aber selbst dem besseren Kunstwerke gegenüber klingt übertreibendes Lob stets verdächtig, und hiervon haben wir oben Gelegenheit gehabt einige schlagende Beispiele kennen zu lernen.

In der neuesten Zeit ist auch die systematisirende Philosophie näher zu dem einzelnen Kunstwerk herangetreten, um dessen künstlerischen Werth kritisch zu bestimmen und zum Bewußtsein zu bringen.

Hier bemerken wir sogleich zwei Formen der Kritik, die mit den beiden Hauptrichtungen der neuesten Philosophie mehr oder weniger eng zusammenhängen. Beide haben es mit der Reproduction des Kunstwerks für die innere Erkenntniß zu thun, aber während die eine dieses Ziel mit Hilfe der anschauenden Thätigkeit unseres Geistes, die das Kunstwerk als ein Gesammtbild erfaßt, zu erreichen sucht, strebt die andere, mit Hilfe der Reflexion durch ein allmäliges geistiges Aufbauen des Kunstwerks zu ihm zu gelangen. Jene Form der Kritik, hervorgegangen aus der Schelling'schen Anschauungslehre, welche die höhere Einheit der Gesetze des unendlichen, ewigen Gottesgeistes mit den Gesetzen der endlichen, wahrnehmbaren Welt zu ergründen sucht, hat sich nur selten aus dem Gebiete systematischer Behandlung der Kunstlehre auf das offenliegende Feld der Tagesblätter hinausgewagt, jedoch auch schon in dieser Weise, zur Zeit der Wiederbelebung mittelalterlich-deutscher Kunstbestrebungen, wie in Beziehung auf symbolische Mythenerklärung, das Ihrige gethan. Dagegen zählt die andere, auf der Hegel'schen Denkprozeßlehre beruhende Form der Kritik eine nicht unbedeutende Anzahl mehr oder weniger stimmfähiger Vertreter, namentlich in der norddeutschen Tagesliteratur. Das begreifende Verfahren der letztern, die das Kunstwerk im Sinne des Künstlers nachzuconstruiren vorgiebt, mußte sich nothwendig in derjenigen philosophischen Schule geltend zu machen suchen, für welche das gesammte Universum, Gott und die Welt, das Unendliche und Endliche, nur Werth und Bedeutung, ja nur Dasein hat, insofern es gedacht und durch den Prozeß des Denkens begriffen wird.

Die unlängst erschienenen Abhandlungen zur Philosophie der Kunst von Dr. H. Rötscher enthalten den belehrenden Versuch, dieses begreifende Constructionsverfahren der Schule als das für die Kunstkritik allein zulässige an dem Werke eines Dichters, an Shakspeare's König Lear, nachzuweisen, wofür sich dasselbe allerdings viel eher eignen möchte, als für Werke der bildenden Kunst. Der Kritiker, meint man, vollziehe von dem philosophischen Standpunkt aus dasselbe Geschäft denkend, welches der Künstler anschauend und bildend vollzieht; bei jenem geschehe es mit philosophischem Bewußtsein, bei diesem mit künstlerischer Gestaltungskraft. Den ursprünglichen, einem Kunstwerk zum Grunde liegenden Gedanken aufzuspähen, seine allmälige Entwickelung und Fortbildung bis zur vollendeten Ausführung zu verfolgen und auf diese Weise das Ganze aus den getrennten Einzelheiten durch denkendes Zusammenfügen nach und nach aufzubauen, dies ist es, wodurch man die kritische Würdigung des Kunstwerks vollständig erschöpfen zu können glaubt. Dabei betrachtet man die Uebereinstimmung des philosophischen Gedankenganges mit den einzelnen Erscheinungsformen des Kunstwerks als Kriterium für den Kunstwerth des letzteren und bringt daher auch dies Verfahren nur bei solchen Werken in Anwendung, in welchen die zum Grunde liegende Idee sich vollkommen zur äußeren Erscheinung entwickelt hat, oder doch wenigstens bei solchen, welche dieser Anforderung, wenn auch nur zum Theil, Genüge leisten. Gegen die ersteren verhält es sich rechtfertigend, gegen die letzteren theilweise anerkennend. Das Kunstwerk also, welches auf Rechtfertigung Anspruch machen will, muß kunstgeschichtlich wichtig sein, ein bedeutsames Moment in dem Entwickelungsgange des Kunstlebens bilden, sowie es ja bekanntlich für die Richtung der Hegel'schen Schule überhaupt charakteristisch ist, das Bestehende oder Wirkliche, insofern es ein nothwendiges Moment in dem geschichtlichen Bildungsgange des Vernunftlebens ausmacht, auf dialectischem Wege als vernünftig zu rechtfertigen. So fußt diese Philosophie, bei aller Tiefe der Spekulation, in dem Boden der Wirklichkeit und des geschichtlich Gegebenen, aber gerade ihre hohe Ehrfurcht vor diesen beiden Mächten ist schon häufig für sie Veranlassung gewesen, vielen Dingen eine bedeutsamere Stellung in dem Reiche der Erscheinungen anzuweisen, als ihnen gebührt.

Diese kritische Methode hat vor allen übrigen gegenwärtig herrschenden unstreitig den Vorzug der Consequenz voraus; aber sie schmeckt zu sehr nach der Schule und haftet noch zu fest an der äußeren Form

des Systems, gewissen Grundideen und typisch gewordenen Voraussetzungen, als daß sich dieselbe, sei es nun bei der großen Menge oder bei den Wenigen, welche die Erscheinungen der Welt auf eine mehr naturgemäße, aber nicht minder folgerichtige Weise zu betrachten gewöhnt sind, allgemeineren Eingang verschaffen könnte. In der systematischen Gründlichkeit sind wir von jeher Meister gewesen. Trotz einer Nation, sagt schon Lessing, verstehen wir uns darauf, aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung Alles, was wir nur wollen, herzuleiten.

Dennoch können wir dieser Methode eine anregende, die geistigeren Beziehungen der Dinge ans Licht fördernde Kraft nicht absprechen; sie läßt uns einen tieferen Blick, als man von ihrer strengeren Form erwarten sollte, in die Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen thun, und ihr Einfluß auf das Kunsturtheil der Menge würde ohne Zweifel noch allgemeiner wirken, wenn sie über dem geistigen Gehalt des Kunstwerks weniger seine äußere Form und Gestaltung vernachläßigte. Sie hat nie nach den Grundgesetzen künstlerischer Bildung und Darstellung gefragt, und dies ist es, wodurch sie in eigentlich kunstkritischer Hinsicht allen Werth verliert. Durch diese Trennung des Dargestellten von der Darstellung verfallen wir in alle oben bereits gerügten Mängel und Irrthümer der rein schildernden, poetischen oder allegorischen Kunstbetrachtung und so kommen wir dahin, dem Künstler Gedanken und Motive zuzuschieben, die sich aus seinem Werke nicht ohne einige Willkür herleiten lassen.

Die Eisenrüstung des Systems schützt nicht vor allen Fehlgriffen und Irrthümern. Man hat die Rechtfertigungsmethode, wenn auch nicht in der strengen, von Rötscher als Muster aufgestellten Weise, selbst auf Werke der Malerei angewendet, die in künstlerischer Hinsicht nur von untergeordnetem Werthe waren. Sie gewährt demnach ebenfalls nichts weniger als eine sichere Bürgschaft für ihre Unfehlbarkeit. Ueberdies ist die Nothwendigkeit der Construction, wodurch dieselbe den philosophischen Gedankengang mit der Gestaltung des Kunstwerks in Uebereinstimmung zu bringen sucht, durchaus nur scheinbar, und das Verfahren selbst bedarf wieder des Kriteriums für seine Folgerichtigkeit, indem es auf Voraussetzungen beruht, deren Anwendbarkeit für alle besonderen Kunstgebilde noch nicht erwiesen ist. Auch hat sich dasselbe an Werken der bildenden Kunst noch nicht hinreichend bewährt. Was Rosenkranz, Hotho und wenige andere Anhänger der Schule von

dieser Art gegeben haben, bewegt sich zwar hinlänglich frei von der starren Form des Systems, aber die überwiegende Vorliebe für die geistigen Beziehungen des Kunstwerks hat namentlich den Erstgenannten in manche willkürliche Annahmen und allegorisirende Betrachtungen hineingetrieben, und er scheute sich nicht, sie selbst auf unbedeutende Erscheinungen anzuwenden, während der feinere Kunstgeschmack des Letzteren selten in der Wahl seiner Gegenstände fehlgriff.

Der Geschmack der großen Menge, deren Ansichten vor den Bildern der Kunstausstellungen wie in der Gesellschaft von Mund zu Mund als kritisches Urtheil laut werden, dient in der That nicht selten dazu, den mittelmäßigen Künstler über die scheinbaren Unbilden der öffentlichen Kritik zu trösten, und übt hierdurch auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart einen nachtheiligeren Einfluß aus, als man glaubt. Und doch giebt es in der Welt nichts Unsichereres, Schwankenderes, Flüssigeres, als dieses kunstkritische Gemisch der großen Menge, das, von den Einflüssen der Tagesblätterkritik tausendfältig berührt und durchdrungen, auch von keiner Seite einen nur irgend gleichartigen, charakteristisch entschiedenen Anblick darbietet. Jeder hat seinen eigenen Geschmack, aber nicht immer sein eigenes Urtheil; man ist mißtrauisch gegen sich selbst und hält sich lieber an den Ausspruch eines oder des anderen willkürlich angenommenen Gewährsmannes fest, den man dann, absprechend genug, als seine eigene selbstständige Meinung geltend zu machen sucht. Der Geschmack dieser Urtheilsunfähigen wurzelt aber in dem lockeren Boden des augenblicklichen Eindrucks, ist zugleich vielfach den verschiedenen Einflüssen der Mode, des Luxus und der Eitelkeit unterworfen und kaum einer höheren Entwickelung oder Veredelung fähig. Ihre Sympathieen entscheiden sich bald; sie schöpfen nicht aus der reinen, ungetrübten Quelle eines unverdorbenen Gefühls für das Schöne und leben und gedeihen nur in dem Elemente des sinnlichen Genusses, zu dessen Befriedigung selbst die bildende Kunst dienen muß.

Anders verhalten sich jene Genügsamen, die sich nie um ein öffentliches Urtheil kümmern, die zufrieden sind, wenn man ihnen ihren Geschmack nicht zu verleiden sucht, und sich am liebsten ihrem eigenen Gefühl überlassen, das freilich selten täuschen würde, wenn es, von Natur durch eine harmonische Organisation begünstigt, im bildenden Anschaun des Schönen für das Schöne empfänglich gemacht worden wäre. Die lebhafteren und für das Schöne begeisterten Naturen, die dessen höhere Bedeutung in der Kunst ahnen und am meisten für tie-

sere Belehrung empfänglich sind, fassen begierig selbst die leisesten Winke auf, die ihnen in dem liebgewonnenen, aber noch dämmernden Gebiete Licht zu geben versprechen. Bei ihnen ist eine Veredelung des Geschmacks am ehesten zu erwarten.

Selbstständiger treten diejenigen auf, die, von der philosophischen Bildung des Jahrhunderts näher berührt, dieselbe auch in Beziehung auf die Kunst in Anwendung zu bringen suchen. Die Philosophie hat überhaupt in unsrer Bildung viel Gutes gewirkt, aber auch viel verdorben, entweder, weil sie selbst keine tiefer eindringende Lebenskraft in sich hatte, wie die Erfahrungsphilosopheme vergangener Zeiten, die den Schaum der Wahrheit nur leicht von der Oberfläche schöpften, oder weil sie viel zu sehr nur bruchstückweise und unverarbeitet in den Köpfen hängen blieb, als daß sie auf die selbstständige Durchbildung des Urtheils belebenden Einfluß hätte gewinnen können. Mehr noch, als man meint, leidet das Urtheil der Menge an den Nachwehen jener seichteren kunsttheoretischen Ansicht, die erst mit dem Beginn dieses Jahrhunderts die herrschende zu sein aufhörte, zumal in den Gegenden, wo man dem Gährungsprozesse der neueren literarischen Bildung bis jetzt mehr oder weniger noch fremd geblieben ist. Wie sehr man aber auch hier wie dort mit seinem eigenen philosophischen Urtheil sich breit macht, so ist man darin doch fast eben so wenig selbstständig, wie jene Anderen, die, aller tieferen Grundlage entbehrend, nichts sind als ein zitternder Widerschein der Tagesblätterkritik. Schlimmer indeß ist es, wenn Andere sich überhaupt nicht für Werke der Kunst interessiren können, denen die Kunst als etwas Zweckloses, vielleicht gar als etwas Heidnisches, Götzendienerisches erscheint und die daran ein Aergerniß nehmen, daß so viel Wesens und Redens davon gemacht wird. Dies sind die kalten, der Prosa des Lebens zugewandten Verstandesmenschen oder solche, die eine einseitige religiöse Richtung alles freien geistigen Aufschwungs unfähig gemacht hat.

Im Allgemeinen kann man indeß sagen, haben in der neuesten Zeit die kunstkritischen Ansichten der Menge in gewissen Beziehungen einen höheren Anlauf genommen. Vieles, was noch vor Kurzem die leichterregbare und eben so leicht zu befriedigende Kunstbegeisterung der Menge bewunderte, war oft kaum mehr, als der erste Versuch zu etwas Besserem. Unseren Anforderungen war bald zu genügen, so lange Kunst und Urtheil noch in den Windeln lagen und im ersten Aufkeimen begriffen waren, aber die Stellung des urtheilenden Publikums zur Kunst

hat rasch genug durch die schnell fortgeschrittene Entwickelung der letzteren eine beträchtliche Umänderung erlitten. Man ist sich im Allgemeinen über Zweck und Bestimmung der Kunst, als einer monumentalen, klarer geworden und hat, der ewigen Wiederkehr mittelmäßiger Leistungen einer und derselben Gattung müde, im Anschaun des hier und da dargebotenen Besseren gelernt, wählerischer zu sein. So ist es auch dahin gekommen, daß die Kunstliebhaberei, die noch so eben ohne bestimmtes Ziel bald diesem bald jenem Zuge folgte, sich jetzt mit größerer Vorsicht besonderen Kreisen künstlerischer Darstellung zuzuwenden beginnt, daß man auch dem Erhabenen und Ernsten Geschmack abzugewinnen anfängt, und die Tagesblätter, als die Hauptorgane des öffentlichen Urtheils, mit geschärfteren Waffen selbst gegen einzelne Richtungen zu Felde ziehen, die bis dahin ihres besonderen Schutzes genossen hatten. Dennoch aber sind dies nur abgerissene Aeußerungen jener Wendung zum Besseren, die bei dem noch vorherrschenden flauen und wandelbaren Geschmack der Menge ohne sichtbare Wirkung vorübergehen. Nur möge man nicht müde werden, auf die vereinzelt hervortretenden Anzeichen eines feineren Kunstsinns hinzuweisen und, der Wahrheit zulieb, veraltete Vorurtheile und eingerissene Irrthümer einem strengeren Gericht zu unterwerfen. Wenn aber diejenigen, die dazu berufen sind, ein einsichtsvolles und nachdrückliches Wort zu reden, ihre Einsicht und Gelehrsamkeit lieber verborgen halten oder auf Gegenstände früherer Kunstbestrebungen zurückwenden, so ist dies ein Unrecht, welches sie an der Gegenwart des deutschen Kunstlebens und seiner zukünftigen Entwickelung zugleich begehen. R. M.

II.

Andeutungen
zur Lösung streitiger Fragen.

1. Ueber Wesen, Zweck und Bestimmung der Kunst wie über die Gesetze künstlerischer Darstellung.

Zu den Fragen, die wegen ihrer Unentschiedenheit schon vielfältig zu falschen Ansichten Veranlassung gegeben haben, gehört zunächst die über Wesen, Zweck und Bestimmung der Kunst selbst.

Am gewöhnlichsten hält man auch noch heut zu Tage die Kunst für ein bloßes Mittel zum Zeitvertreibe oder zur Befriedigung der Eitelkeit und meint, in völliger Uebereinstimmung mit dieser Ansicht, daß sie nichts weiter sei, als eine getreue Nachahmerin der Natur. Das Letztere mag in gewisser Hinsicht wahr sein, aber wir wollen sehen, wie sich die Kunst, von einem höheren Standpunkte aus, unseren Blicken darstellt.

Die Wirksamkeit des menschlichen Kunstgeistes offenbart sich überall, wo wir das Bestreben hervortreten sehen, den rohen körperlichen Stoff zu bewältigen, um ihm eine gewissen Zwecken entsprechende Form zu geben. Er übt sich immer und überall zuerst an Gegenständen des materiellen, sinnlichen Bedürfnisses, erhebt sich jedoch schon auf dieser unteren Stufe seiner Wirksamkeit zur Bildung unförmlicher Götterfiguren, in welchen sich bereits ein zum Grunde liegender Gedanke, wenn auch noch so unbeholfen, ausspricht. In der Lust an der ungestalteten Form erkennt man die erste Aeußerung des Schönheitssinnes. Bei fortschreitender Entwickelung des Geistes und der religiösen Ansicht sehen wir den Kunstgeist mit immer klarerem Bewußtsein auf die Ver-

edlung und Verschönerung aller Lebensverhältnisse und Formen gerichtet, bis er, auf der höchsten Stufe seine Ausbildung, über alle diese äußeren Beziehungen sich erhebend, im ursprünglichen Drange den in der Tiefe der Seele angeschauten Ideen und Bildern sichtbare Gestaltung zu geben sucht. Formte er dort noch den Stoff für endliche Zwecke, so stellt er hier das Geistige, die Wahrheit, in sinnlich anschaubaren Gebilden als daseiend, wirklich dar. In der Kunst kommt die Wahrheit mit der Form zur Versöhnung; diese findet in jener ihre Belebung und Verklärung, und der Kunstgeist wird eben da sich wirksam erweisen, wo das Streben vorhanden ist, die Wahrheit in sichtbarer Gestalt erscheinen zu lassen. Das Kunstwerk in dieser höchsten Potenz und Bedeutung hat jedoch, so selbstständig es für sich dasteht, zugleich eine äußere Beziehung zu dem Glauben und der Sitte des Volkes, aus dessen Geiste es entsprungen war.

Jedes Kunstwerk muß demnach in einer doppelten Beziehung betrachtet werden, einmal in seiner völligen Absonderung von der gesammten Erscheinungswelt außer ihm als eine selbstständige Erscheinung für sich, dann aber auch in seinem Verhältnisse zur Außenwelt als der nothwendige Theil eines größeren Ganzen.

In der ersteren Beziehung kommt die Frage nach der inneren Vollendung des Kunstwerks, nach der Uebereinstimmung seiner äußeren Erscheinung mit dem sie erfüllenden Inhalt, die Frage nach dem, was es darstellen soll und was es darstellt, zur Sprache.

Das aus den Händen des Menschen hervorgegangene Kunstwerk ist eine menschliche Schöpfung innerhalb der natürlichen, unmittelbar durch das schaffende göttliche Wort hervorgerufenen Schöpfung und um soviel höher als diese letztere, je weiter der Geist des Menschen über die sichtbare Natur erhaben ist. Dieser menschlichen Schöpfung kommt aber diese Bedeutung nicht zu, insofern sie ein bloß menschliches, sondern insofern sie zugleich ein durch den Geist und die Hand des Menschen vermitteltes und vollführtes göttliches Werk ist. Die Gottheit offenbart ihr schöpferisches Walten eben so durch diese zweite Schöpfung innerhalb der ersten, wie durch diese selbst. Der Mensch erscheint mithin nur als ein Werkzeug der Gottheit, sowie das durch ihn hervorgebrachte Kunstwerk als ein selbstständiges Glied in der unendlichen Reihe der göttlichen Weltbildungen.

Es giebt für die bildende Kunst kein höheres Vorbild als die Natur, das gesammte Weltgebäude. An die Nachahmung ihrer Formen

mehr oder weniger streng gebunden, kann sich der Mensch auch dem Gesetze, nach welchem sie wirkt, nicht willkürlich entziehen, sie ist für seine gesammte künstlerische Thätigkeit zugleich seine Lehrmeisterin und Führerin. Aber dem Kunstwerk gebührte jene hohe Bedeutung nicht, wenn es nur das getreue Nachbild eines bestimmten natürlichen Vorbildes wäre; es muß ihm die höhere Wirksamkeit des anschauenden, denkenden, bildenden Geistes, ein urschöpferischer Gedanke eingeprägt sein, welcher äußere Form und Gestalt suchte und sich mit dieser organisch zu einem anschaubaren, in sich vollendeten Ganzen zu verbinden wußte.

Wir müssen uns gewöhnt haben, das Weltall und seine einzelnen Theile in der Schönheit ihres harmonischen Verhaltens und Zusammenklanges anzuschauen, wir müssen es als ein Kunstganzes, als ein in sich vollendetes Gebilde, als den vollkommenen Ausdruck des Unsichtbaren betrachten gelernt haben, wenn wir zur Gewißheit der Ineinsbildung des Geistigen mit dem Sinnlichen, des Unsichtbaren und Göttlichen mit dem Sichtbaren und Menschlichen in dieser Welt der Erscheinungen gelangen, wenn wir zugleich befähigt werden wollen, unseren geistigen Anschauungen den entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu geben. Im weitesten Umfange aber begreift das Weltall auch die Weltgeschichte.

Der in ursprünglicher Freiheit auf diese Weise die gesammte Natur anschauende und von der Schönheit ihrer Werke ergriffene Kunstgeist kann allein frei aus sich heraus schöpferisch wirken, von jeder äußeren bestimmenden Macht unabhängig, aber gebunden durch das allgemeine Gesetz künstlerischer Bildung und Gestaltung, welches kein anderes ist als das Bildungsgesetz, nach welchem der Baumeister des Weltalls wirkt. Diese Gebundenheit durch das allgemeine Bildungsgesetz des Weltalls ist zugleich die höchste Freiheit des Künstlers; ihm mit Bewußtsein folgen, heißt nichts anderes, als aus innerster, freiester Nöthigung handeln. Das menschliche Denken, Anschaun und Bilden erscheint hiernach als die Entwickelung und Offenbarung der göttlichen Weltbildungskraft und des göttlichen Weltbildungsgesetzes innerhalb der Stufenleiter des menschlichen Geisteslebens, und daher ist jedes ächte Kunstwerk ebenso wie jeder Naturorganismus als ein kleines, nach demselben Gesetze mit der Nothwendigkeit einer organischen Gestaltung hervorgebrachtes Weltall zu betrachten.

Die menschliche Kunst ist mithin, ihrer höchsten Wirksamkeit und

Erscheinung nach, weltgestaltende Kraft, urschöpferisch, wo es darauf ankommt, den innersten geistigen Anschauungen Leben, Form und Gestaltung zu geben, nachschöpferisch in Beziehung auf diese letzteren selbst sowie hinsichtlich der natürlichen Vorbilder, die aus der Hand des Urbildners der Welt hervorgegangen sind. Die Wahrheit aber, oder wie wir sie sonst nennen mögen, das Unendliche, Allgemeine, der wirkende Geist, in ihrer vollendeten Einheit mit der Form, der vergänglichen, endlichen, irdischen Seite der Welt, stellt sich uns als Kunstwerk dar.

Diese Wahrheit ist eins mit dem Urgedanken, der dem Kunstwerk zum Grunde liegt und nichts weniger als nur speculativ und leer, sondern erfüllt, mit einem bestimmten Inhalte gesättigt. Das Kunstwerk stellt irgend eine individuelle Begebenheit oder Erscheinung dar, durch welche jene Wahrheit, die man sonst das Allgemeine zu nennen pflegt, zur Anschauung kommt und das Individuum zur Gattung wie das Wirkliche zum Ideal erhoben wird. Es hat mithin einen doppelten Inhalt, einen individuellen und einen allgemeinen. Dieser letztere ist der eigentlich ursprüngliche, der Kunstschöpfung zum Grunde liegende, anregende, bewegende, schaffende Inhalt, jener nur das Mittel, um ihn zur Erscheinung zu bringen. Ein solcher idealer Ursprung begründet zugleich die höhere, historische Gattung der Kunst.

Von dem individuellen Inhalte des Kunstwerks hängt die Eigenthümlichkeit seiner äußeren Erscheinung ab. Unendlich wie Natur und Leben ist die Fülle und Mannigfaltigkeit der künstlerisch darstellbaren Gegenstände. In dieser Beziehung unterliegt jedes Kunstwerk seinem eigenen Maßstab; seine Form kann nur nach dem besonderen Inhalt beurtheilt werden; aber in Beziehung auf die Darstellung dieser Form ist es dem allgemeinen Weltbildungsgesetze unterworfen.

Dies Gesetz fordert von dem Kunstwerke die vollendete Uebereinstimmung der äußeren sichtbaren Erscheinung mit dem erfüllenden geistigen Inhalte, es fordert von ihm, daß es im Einzelnen wie im Ganzen vollkommen das ausdrücke und darstelle, was es ausdrücken und darstellen soll.

Indeß der Mensch schafft in anderer Weise, wie die unbegränzte, frei sich entfaltende Gotteskraft; seiner künstlerischen Thätigkeit sind bestimmte, in dem Wesen der Kunstdarstellung selbst liegende Gränzen gesetzt, die er ungestraft nicht übertreten darf. Denn die bildende Kunst gehört mit ihren Gestaltungen einer eigenthümlichen, die natürlichen Körpergebilde nur nachahmenden Erscheinungswelt an und kann in kör-

perlicher Hinsicht immer nur mehr oder weniger andeutungsweise, niemals aber vollkommen ausfüllend und ausführend wirken.

Daher ist die bildende Kunst gehalten, sich mit der möglichst geringen Menge von Figuren und Motiven wie mit dem einfachsten Maß in Formen und Bewegungen zu begnügen. Diese Genügsamkeit erfordert aber auch zugleich die bestimmteste Charakteristik im Einzelnen und Ganzen, um dieselbe, wenn nicht eine höhere Wirkung wie die Natur zu erreichen und mit vollständiger Deutlichkeit und Sicherheit das auszudrücken, was man beabsichtigte.

Was aber auch die bildende Kunst darzustellen unternimmt, eine Erscheinung im Raum oder eine Handlung in der Zeit, dort ein Bild der veränderlichen Natur, hier ein Bild des ewig bewegten Menschengeistes, so vermag sie es immer und überall nur in einem einzigen Augenblick, und während dieses Augenblicks nur von einer einzigen Seite darzustellen. Dies sichert dem Bilde seinen Charakter, welchem der Künstler dadurch die höchste Bestimmtheit zu geben vermag, daß er das natürliche Vorbild in dem bezeichnendsten Augenblicke und von der bezeichnendsten Seite aufzufassen und darzustellen sucht. Das andere, maßfordernde Grundgesetz künstlerischer Darstellung gestattet aber nicht diese auf die höchste Spitze getriebene und darin festgehaltene Erscheinung, weil sie alsdann in der Darstellung ein Bild der Erstarrung und Unveränderlichkeit darbieten und hierdurch mit der lebendigen, ewig bewegten Natur in Widerspruch gerathen würde. Daher darf die Kunst den bezeichnendsten Augenblick nicht anders, als in seinem Uebergange zu dem nächstfolgenden, also in Bewegung, Wandelung begriffen, darstellen, wodurch derselbe zum naturgemäßen Ausdruck wird.

Diese durch Zeit und Raum bestimmt umgränzte künstlerische Wirksamkeit erfordert zugleich die vollkommenste Einheit der Darstellung, die Uebereinstimmung aller einzelnen Theile derselben unter sich wie mit dem Hauptmoment und dem zu Grunde liegenden Gedanken. Die Einheit der Darstellung schließt indeß die Aufnahme mehrerer mit einander in wechselseitiger Beziehung und Verwandtschaft stehender Momente keineswegs aus.

In der unter dem Gesetz des Maßes vollzogenen Vereinigung des bestimmten, individuellen Inhalts mit der äußeren Erscheinung des Kunstwerks beruht dessen charakteristische Schönheit, und von einer anderen, als einer solchen, darf im Gebiete der Kunst nicht die Rede sein. Was wir ins Unbestimmte hin Ideal nennen, ist nichts

als diese maßhaltige, charakteristische Schönheit, und wir werden eine andere Kritik, ja eine andere Kunst bekommen, wenn wir aufhören, von einer bloßen Schönheit und dem mißverstandenen Ideale zu reden.

Charakteristische Schönheit allein giebt einem Werke menschlicher Kunst den Werth und die Bedeutung eines in sich vollendeten Kunstwerks, das als eine für sich bestehende, selbstständige Erscheinung seinen Zweck vollkommen erfüllt und diejenige Wirkung auf den Beschauer auszuüben vermag, die es auszuüben bestimmt ist. Es dient zu etwas Höherem als zur schmuckreichen Ausfüllung unseres äußeren Lebens und wird zum Gegenstande unserer liebevollsten Verehrung, unserer geistigen Erhebung und Veredlung, der zugleich fähig ist, künstlerische Kräfte aus ihrem Schlummer zu wecken.

Wie das Kunstwerk in Folge dieser hohen Vollendung einerseits die Geltung einer natürlichen Schöpfung empfängt und hierdurch als den ergänzenden Theil eines größeren Ganzen, des Weltalls, sich darstellt, so tritt es auch andrerseits zugleich in ein besonderes Verhältniß zu einer bestimmten Umgebung in Natur und Menschenleben, zu einem bestimmten Volke und dessen Bildung. Jede gebildete Menschengemeinschaft sucht sich soviel als möglich zu einem Kunstganzen zu organisiren und diesen Zweck durch gleichmäßige Entwickelung der religiös-sittlichen, der wissenschaftlichen, künstlerischen und industriellen Interessen wie der ihnen entsprechenden menschlichen Kräfte und Fähigkeiten zu erreichen. Jede Kraft hat hier ihre besondere Beziehung zu dem Staatszwecke, jede Erscheinung ihre besondere Stellung zu dem Staatsbilde. Daher nimmt auch die Kunst, als eine vorhandene bedeutsame Entwickelungsform des menschlichen Geistes, die ihr gebührende Stellung als ergänzendes Glied in dem lebendigen Gesammtorganismus der staatsbürgerlichen Gesellschaft ein. Der Kunstgeist kann sich mithin den Einflüssen der übrigen geistigen Mächte in diesem Kreise nicht entziehen, er wurzelt mit ihnen in einem und demselben Boden, in dem herrschenden Geiste der Volksbildung, aus welchem er, wie sie, seine eigenthümliche Nahrung saugt.

Alles, was in einer Zeit geschieht, ist daher nothwendig ein mehr oder weniger bleibendes und dauerhaftes Monument für die Zukunft, insofern sich darin der Geist eines Volkes und einer Zeit abspiegelt. In der Kunst aber vereinigen sich wie in ihrem Mittelpunkte, in dem engsten Raume zusammengedrängt und zur sichtbaren Form verdichtet, die feinsten Ausstrahlungen dieses Geistes; sie ist die höchste Blüthe

des geistigen Bildungstriebes, der das Leben eines Volkes beseelend durchdringt, und eignet sich durch die besondere Art ihrer formbildenden und gestaltenden Wirksamkeit vor allem dazu, auf eine anschauliche, bezeichnende, dauernde Weise den zeitlichen Bildungszustand eines Volkes abzuspiegeln.

Die Bedeutung der bildenden Kunst geht mithin darin auf, monumental, im umfassendsten Sinne öffentlich zu sein, nicht bloß in ihrem Verhältnisse zu einer Vergangenheit, die sie zu verherrlichen sucht, sondern auch in Beziehung zu einer Gegenwart, aus welcher sie hervorging. Das Kunstwerk offenbart aber nicht nur den Geist eines Volkes, es wirkt auf ihn belebend und erhebend wieder zurück und wird so in einem höheren Sinne zu einem Bildungsmittel des Volksgeistes. Die Belebung und Steigerung der wissenschaftlichen, sittlichen und künstlerischen Thätigkeit des gesammten Volkes, die Verschönerung und Veredlung aller Lebensformen und Verhältnisse desselben, dies ist die allein wahre Bestimmung der bildenden Kunst, die sie nicht ohne ihren monumentalen Charakter und nur dann völlig erreichen wird, wenn sie sich mit ihren Darstellungen an die höchsten Interessen und Bedürfnisse des Menschen, an seinen religiösen Glauben und seine, in den Werken der Literatur niedergelegten geschichtlichen Erinnerungen anschließt.

Die Architectur bildet als monumentale Kunst die Grundlage für die entsprechende Wirksamkeit der übrigen bildenden Künste; sie redet für sich selbst eine verständliche Sprache, aber erst in ihrer unmittelbaren Verbindung mit der Malerei und Bildnerei wird sie zu einem deutlichen Zeugniß und Erinnerungsmal der herrschenden Volksbildung, gleichwie die Malerei und Bildnerei auch nur erst in Gemeinschaft mit der Baukunst dem monumentalen Zwecke vollständig genügen werden.

Auf den früheren, noch unvollkommenen Entwickelungsstufen des Kunstlebens bildet der Mensch Werke, die für die späteren Zeiten, auch ohne daß es beabsichtigt war, zu Monumenten der Vergangenheit werden; gegenwärtig aber, wo wir zum Bewußtsein der monumentalen Bestimmung der Kunst gelangt sind, dürfen wir dieselbe um so weniger aus den Augen verlieren, je leichter wir eben geneigt sind, sie zu vergessen. Aus diesem Gesichtspunkte, der den öffentlichen Charakter der Kunst und die zweckmäßige Ineinanderwirkung ihrer verschiedenen Abzweigungen fordert, müssen wir daher stets alle künstlerische Thätig-

keit sowohl wie jedes einzelne Kunstwerk für sich beurtheilen, da von ihm ihr kunstgeschichtlicher und sittlicher Werth abhängt.

2. Klassisch und romantisch.

Man hat sich vielfach bemüht und auf dieses Bemühen sich viel zugut gethan, die Mannigfaltigkeit der deutschen Kunstbestrebungen unter den allgemeinen Gesichtspunkten des Klassischen und Romantischen zusammenzufassen; man hat aber nicht bedacht, daß sowohl die geniale, schöpferische Kraft wie die mittelmäßige und unentschiedene, beide freilich in verschiedenem Sinne, sich jeder bestimmten Eintheilung entziehen. Indem man den Begriff des Romantischen und Klassischen bald mißverstand, bald zu eng oder zu weit nahm, bald wiederum falsch anwendete, hat man, im einseitigen Festhalten dieser Unterschiede, das Fremdartigste und Ungehörigste in der deutschen Kunstgeschichte zusammengemischt. Auf diese Weise ist den Begründern der neueren deutschen Malerkunst das fast herbe Schicksal zu Theil geworden, mehr im verwerfenden als anerkennenden Sinne Romantiker genannt zu werden, obgleich ihre Leistungen und Erfolge beweisen, wie viel mehr Grund man gehabt hätte, ihnen Anerkennung zukommen zu lassen. Entweder sind Alle oder Keiner unter dieser Benennung zu begreifen, indeß könnte man fragen, mit welchem Rechte man selbst Cornelius, der mit seinen Anschauungen und Darstellungen die verschiedenartigsten Erscheinungsformen und Entwickelungsstufen des menschheitlichen Geisteslebens, sei es aus dem Alterthum oder der neueren Zeit, das Gewaltigste wie das Zarteste, mit überwiegender Vorliebe aber weltgeschichtliche Stoffe auf eine eben so vielseitige, als kräftige und ausdrucksvolle Weise umfaßt, mit zu den Malern der romantischen Periode hat zählen können.

Diese Frage würde sich am einfachsten lösen, wenn man das Klassische dem Antiken, das Romantische dem Christlichen als gleichbedeutend gegenüberstellte, womit auf die Verschiedenheit des Gegenstandes, der Auffassung und Darstellungsform des Kunstwerks zugleich hingewiesen wäre; und nur insofern das Werk eines christlichen Künstlers nach diesen drei Bezügen den Anforderungen der antiken Kunst entspräche, dürfte man dasselbe als klassisch bezeichnen.

Man hat aber christliche Künstler bloß darum schon zu den klassischen gerechnet, weil sie Gegenstände aus dem Kreise des antiken Le-

bens und Glaubens darstellen, ohne auf deren Auffassungsweise und Darstellungsform Rücksicht zu nehmen, obgleich sich nicht leugnen läßt, daß man solchen Stoffen auch meistentheils die ihnen allein zusagende antike Gestalt zu geben suchte. Es hindert aber nichts, Gegenstände dieser Art in einer der Antike völlig entgegengesetzten Weise aufzufassen und darzustellen, und wir dürfen nur einen flüchtigen Blick in die Geschichte des Verfalls der neueren Kunst seit den Caracci's werfen, um diesen Ausspruch auf jeder Seite in den auffallendsten Beispielen bestätigt zu sehen.

Wollen wir daher innerhalb des Gebietes der christlichen Kunst die Unterscheidung zwischen einer klassischen und romantischen Richtung gelten lassen, so dürfen wir wenigstens auf keinen Fall den Gegenstand künstlerischer Darstellung allein derselben zum Grunde legen. Hierüber können nur der Geist der Auffassung und die äußere Darstellungsform entscheiden.

Als unterscheidendes Merkmal für das Klassische würde sich demnach die strenge Gesetzmäßigkeit idealer, typischer Kunstform, für das Romantische hingegen jene naturalistische Richtung herausstellen, die wir am ausgeprägtesten in der gegenwärtigen französischen Malerei auftreten sehen. Ohne die allgemeinen Gesetze künstlerischer Darstellung als überflüssig von sich zu weisen, gewährt dennoch diese Richtung sowohl in der Wahl wie in der Auffassungs- und Darstellungsweise der Gegenstände eine bei weitem größere Freiheit, als die klassische, indem sie sich mehr an die unmittelbare vor uns liegende Wirklichkeit in Natur und Leben anschließt, aber zugleich auch die reichste Mannigfaltigkeit, ja selbst Tiefe der geistigen Bezüge und Motive innerhalb des Umfangs eines Kunstwerks gestattet. Nur der einsichtsvolle, mit gebildetem Schönheitssinne begabte Künstler wird diese Freiheit nicht zur Ungebundenheit mißbrauchen, während sie in den Händen des erfinderischen Geistes zur Triebfeder und zum Hebel der großartigsten und beziehungsreichsten Schöpfungen zu werden fähig ist.

Nach dem angegebenen Grundsatze würde Alles, was im Geiste und Style der antiken Kunst aufgefaßt und dargestellt ist, klassisch genannt werden dürfen, und in dieser Hinsicht es gestattet sein, neben dem, was früherhin Carstens schuf, auch das, was gegenwärtig Genelli in der Kunst leistet, vorzugsweise dieser Richtung beizuzählen, wiewohl beide sich vorzüglich darin unterscheiden, daß sich letzterer nicht so ausschließlich, wie jener, auf Gegenstände des griechischen Alterthums beschränkt.

Unter den Künsten dürfte die Malerei, weil sie verhältnißmäßig die größte Freiheit in der Wahl, Behandlung und Darstellung der Gegenstände gestattet, als die eigentlich romantische, christliche, die Bildnerei als die eigentlich klassische Kunst betrachtet werden. Der letzteren eignet mehr die ideale Abgeschlossenheit und Vereinzelung, jener mehr das naturgemäße Zusammentreten und Gruppiren der künstlerischen Gebilde. Die Geschichte der Architectur hat bewiesen, daß diese Kunst auch dem malerischen Element den freiesten, wirksamsten und bezeichnendsten Zutritt zu ihren mannichfaltigen, der Plastik verwandten Bildungen gestattet, und vorzüglich aus dieser Durchdringung des Plastischen mit dem Malerischen in der Architectur sind die herrlichsten Werke der christlich-romantischen Baukunst des Mittelalters hervorgegangen.

Die angegebenen Merkmale des Unterschiedes zwischen der klassischen und romantischen Kunstrichtung sind aber mehr nur äußerlich und willkürlich angenommen; der Grund ihrer Verschiedenheit ist, wie es scheint, bei weitem tiefer, in dem geistigen Verhältniß der Kunst zu Leben und Bildung der Völker zu suchen.

Man hat das Symbol als ausschließlich der antiken, klassischen Kunst zugehörig angesehen. Die symbolische Bedeutsamkeit des Kunstwerks beruht auf dem Durchscheinen des ihm zum Grunde liegenden allgemeinen idealen Inhalts durch die äußere individuelle Darstellung desselben; in der einzelnen Kunstgestaltung muß das Allgemeine, die Idee, die ursprüngliche Wahrheit zur Erscheinung und Anschauung kommen; das Kunstwerk muß unmittelbarer Ausdruck des geistigen Inhalts sein.

Betrachten wir aber das Kunstwerk nicht in seiner Einzelerscheinung und Abgeschlossenheit für sich als Ausdruck eines allgemeinen, in ihm liegenden Gedankens, sondern zugleich in Beziehung zu einem höheren Allgemeinen, zu der unsichtbaren göttlichen Gedankenwelt, die in der christlichen Weltanschauung sich dem Bewußtsein der Menschheit offenbart hat, so erscheint es uns in seiner allegorischen Bedeutung, die auf ein Tieferes, nur Geahnetes, auf ein allgemeines Unsichtbare hinweist, welches sich jeder sinnlichen Darstellung entzieht und daher auch seinen unmittelbaren Ausdruck im Kunstwerk nicht hat finden können. Diese Ahnung eines Tieferen, dieses Hereinschauen einer höheren, außerhalb der Kunstgestalt vorhandenen und geglaubten Welt in das Kunstwerk und das Hinausdeuten des letzteren zu ihr, dies ist es

allerdings, was der christlich-romantischen Kunst ihr unterscheidendes, eigenthümliches Gepräge aufdrückt.

Man könnte meinen, daß sich der Glaube der alten Griechen an eine Welt des Unsichtbaren auf den Kreis ihrer Götterbilder beschränkt, daß sich in den letzteren ihre religiöse Weltanschauung vollständig zur sinnlich anschaubaren, wirklichen Welt ausgeprägt und folglich diese Kunst-Götterwelt in keiner Beziehung zu einem höheren Allgemeinen außerhalb ihres Umfanges gestanden habe; aber ein nur flüchtiger Blick in das religiös-sittliche Glaubensleben der Alten beweist, daß durch diese sinnlich anschaubare Götterwelt der Glauben an ein höheres, weltumfassendes Allgemeine, an eine unsichtbare Götterwelt, nicht ausgeschlossen worden sei. Daher fand sich auch bei ihnen schon jene allegorische Betrachtungsweise der Götterbilder, die in ihnen nicht blos den unmittelbaren Ausdruck eines allgemeinen, göttlichen Inhalts, sondern zugleich eine weitere, tiefere Beziehung zu dem weltumfangenden allgemeinen Geistesleben erblickte.

Im Grunde muß jedes ächte, wahre Kunstwerk als Symbol in dem angegebenen Sinne gelten können und zugleich jene allegorische Deutung zulassen, die es aus dem beschränkten Kreise seiner Einzelerscheinung, wodurch es zum unmittelbaren Ausdruck des schöpferischen Kunstgedankens wird, zu den Geheimnissen einer höheren unsichtbaren Welt in Beziehung zu bringen weiß. Im Gebiete der christlichen Kunst sehen wir daher nur in den frühesten Anfängen, aber auch damals fast ausschließlich, das Bestreben hervortreten, den religiösen Anschauungen auf symbolische Weise künstlerische Gestaltung zu geben, bis sie späterhin, im weiteren Fortschritt zur Vollendung, die mannigfachsten Beziehungen in sich aufnahm, ohne je das symbolische Element völlig aufzugeben.

3. Wer ist dazu befugt, über Kunst zu urtheilen?

Wir haben nicht das Recht, irgend Einem die Befugniß, über Kunst zu urtheilen, willkürlich zu- oder abzusprechen; es müßte denn sein, daß er uns durch die Art seines Urtheils selbst dieses Recht in die Hände gegeben hätte. Werfen wir nur einen flüchtigen Blick auf die gegenwärtige Physiognomie der öffentlichen Kunstkritik, so kann es uns nicht entgehen, daß selbst eine vielseitige, gelehrte und weltmännische Bildung nicht immer vor dem Mangel an kunstkritischem Urtheil

schützt, und wie sehr man befürchten müsse, daß Viele die Befugniß, über Kunst zu urtheilen, sich nur willkürlich angemaßt haben.

Befugt, über Kunst zu urtheilen, sollte nur der sein, wer dazu berufen ist; berufen aber ist überhaupt nur derjenige, welcher, vertraut mit den Grundlagen der ästhetisch=kritischen Kunstbetrachtung, zugleich Uebung, Umsicht und Tiefblick in hinreichendem Maße besitzt, um sie in entsprechender Weise an dem einzelnen Kunstwerk geltend zu machen. Wer, harmonisch in sich selbst gebildet, daran gewöhnt ist, die gesammte Erscheinungswelt von einem höheren Standpunkt aus, unter der Form eines in sich vollendeten schönen Ganzen zu betrachten und den ästhetischen Werth der einzelnen Erscheinungen nicht in ihrer geistigen Wurzel allein, noch weniger aber blos in der Oberfläche ihrer äußeren Form und Gestaltung, sondern in der harmonischen Vereinigung und Ineinsbildung des Geistigen und Unsichtbaren mit dem Sinnlichen und Sichtbaren zu suchen, wer mit diesem tiefblickenden, harmonischen Formensinn begabt ist, der ist auch berufen, über Kunst und Kunstwerke zu urtheilen. Diese Begabung, zum Theil ein Geschenk der Natur, ist mehr noch das Ergebniß einer gediegenen, ächten Gesinnung und Geistesbildung, die Wirkung des Gesetzes unserer inneren, mit sich selbst übereinstimmenden Empfindung, aus deren höherer Entwickelung das Bedürfniß und vollendete Bewußtsein des charakteristisch Schönen hervorgeht. Diese harmonische Bildung unseres innersten Gefühls= und Gedankenlebens, die durch die Betrachtung des Schönen im Weltall und in den Werken menschlicher Kunst ihre Vollendung erreicht, macht uns fähig, das Urbild und Urgesetz des Schönen in unserm eigenen Innern anzuschauen und dasselbe da, wo es in äußerlicher Gestaltung zur Erscheinung kommt, als solches wieder zu erkennen. Wir müssen in uns selbst harmonisch gestimmt sein, um die harmonischen Bildungen der sinnlichen Erscheinungswelt außer uns als solche wahrzunehmen, und für die tieferen Geheimnisse der unsichtbaren geistigen Welt, für die ernsteren Schicksale der Einzelnen wie des gesammten menschlichen Geschlechts, für weltgeschichtliche und geistig bedeutsame Zustände und Begebenheiten jene tiefere Empfänglichkeit besitzen, die unsern Sinn für die ernsteren Erscheinungen der Kunst stets lebendig und von allem Kleinlichen und Abgeschmackten aufs entschiedenste entfernt hält.

Diese geistige Befähigung zu einer tieferen Auffassung, Durchdringung und Beurtheilung des Kunstschönen ist ihrer höheren Entwickelung nach an eine bestimmte Bildungsstufe des Geistes, nicht aber

an irgend einen Stand oder eine Beschäftigung nothwendig und unzertrennlich gebunden und von jeder Zufälligkeit der Ansicht und Stimmung, einseitigen Meinungen, systematischen Gedankenverbindungen und eigenliebigen Gefühls = Anforderungen unabhängig. Die Natur verleiht sie in ihrer launenhaften Freigebigkeit besonders gern an Solche, die das Geschick zu anderer als der künstlerischen Berufsthätigkeit bestimmt zu haben scheint. So viel wenigstens ist klar und gewiß und gegenwärtig selbst von den Künstlern, zumal den besseren, allgemein anerkannt, daß, um Kritiker zu sein, nicht nothwendig dazu gehöre, auch Künstler zu sein. Die wesentlichen Erfordernisse eines ächten Kritikers sind für Beide dieselben und für Beide gleich schwer zu erfüllen. Die Erfahrung wenigstens lehrt, daß eben so wenig alle Künstler wie alle Nichtkünstler über Kunst und Kunstwerke gleich genügend zu urtheilen wissen; und das, was der Künstler als solcher vor dem Nichtkünstler voraus haben muß, ist wiederum eben nicht dasjenige, was zum Wesen des Kunsturtheils gehört.

Im Allgemeinen, kann man sagen, führen unsere Künstler lieber den Pinsel oder den Meißel, als die Feder, und es ist auch in der That für sie ehrenvoller, tüchtige Künstler als mittelmäßige Schriftsteller zu sein. Verhältnißmäßig die wenigsten schriftstellerischen Talente finden wir unter den Malern, verhältnißmäßig die meisten unter den Architecten, deren Kunst bei weitem mehr als die übrigen gelehrtere Studien in Anspruch nimmt. Aber mehr als wünschenswerth und ersprießlich, enthalten die Künstler uns selbst die Mittheilung ihrer künstlerischen Entwickelung, ihrer praktischen Erfahrungen, ihrer Ansichten über Kunst und Kunstübung vor, und begehen damit an der Kunst und deren Erkenntniß ein Unrecht, welches sie nur durch das, was sie Treffliches als Künstler schaffen, wieder gut machen können. Während sie aber auf diese Weise ihren Antheil an der öffentlichen Kritik von sich ablehnen, geschieht es leicht, daß sie dem tadelnden Kritiker den Vorwurf machen, kein ausübender Künstler zu sein. Wäre er das, dann wäre er vielleicht kein unparteiischer Kritiker mehr.

Befangen in der einseitigen Richtung ihrer Kunst, behalten die Künstler selten Freiheit der Ansicht und des Urtheils genug, um auch den übrigen Kunstrichtungen das ihnen gebührende Recht widerfahren zu lassen. Meistentheils hängen sie an dieser oder jener Art der Auffassung und Behandlung, ja sogar an einzelnen, ihnen fast zur Manier gewordenen Formen und Gegenständen mit zu großer Vorliebe

fest, als daß sie ihr Urtheil frei von dem Einflusse dieses Verhältnisses ausüben sollten. Ist doch selbst das bei ihnen vorherrschende Streben, dem innerlich Angeschauten künstlerische Bildung und Gestaltung zu geben, nicht selten daran Schuld, daß ihnen die zur Sichtung und Auseinanderlegung des Einzelnen nöthige Ruhe und Schärfe des Geistes abgeht. Ueberdies loben auch sie meist nur, was ihnen gefällt und ihrer Kunstübungsweise zusagt, während sie angreifen, was derselben entgegensteht, so daß sie selbst aus bloßer Sympathie Mängel loben und Vorzüge tadeln können. Ihr allgemeiner Standpunkt bei Beurtheilung von Kunstwerken ändert sich daher leicht je nach der Verschiedenheit der Richtungen und Gattungen, die sie zu beurtheilen haben; sie haben keine völlig unabhängige und freie Stellung. Ich erwähne hier nicht, was man auch in der neuesten Zeit zu Gunsten der Nichtkünstler hinsichtlich ihrer Befähigung, über Kunstgegenstände zu urtheilen, angeführt hat, wenn man daran erinnert, daß auch Schauspieler, Musiker und Dichter nicht die einzigen und allein untrüglichen Richter über Schauspielkunst, Musik und Poesie sind und nur selten ein Publikum zum Richter haben, welches selbst diese Künste übt, oder wenn man die Erzählungen von den Folgen der Eifersucht, die unter den Künstlern zu herrschen pflegt und wovon die Kunstgeschichte sogar blutige Spuren aufzuweisen hat, dazu benutzt, um zu zeigen, was wir zu erwarten hätten, wenn den Künstlern das alleinige Kunstrichteramt über ihre Zunftgenossen überlassen wäre. Allerdings bilden sie unter sich selbst Parteien, wo der Einzelne gegen den Einzelnen, eine Schule gegen die andere, Schüler wider ihre Lehrer und umgekehrt diese wider jene in feindseliger Stellung begriffen sind; aber diese spannende Trennung findet man weniger im Kreise der älteren als der jüngeren Künstlerwelt, zumal wenn man, dem ernsteren historischen Kunststreben entfremdet, desto lieber der bequemeren naturalistischen Richtung folgt. Man wird finden, je geringer Fähigkeit und Beruf zur Kunst, desto einseitiger erscheine Richtung, Geschmack und Urtheil. In seliger Selbstgenüge befangen, schlägt man den besonderen Theil der Kunst, den man betreibt, zu hoch an, und kann auch den leisesten Tadel nicht vertragen, mag er nun begründet und selbst mit Nachsicht ausgesprochen sein oder nicht. Diese mittelmäßigen, durch das an sich vortreffliche Institut der Kunstvereine und ein verwöhntes Publikum rücksichtslos unterstützten Talente sind es auch, die Allen, welche nicht ausübende Künstler sind, Fähigkeit und Beruf absprechen, über Kunst und

Kunstwerke mit Einsicht und Geschmack zu urtheilen. Ihre Zahl ist Legion. Man bedenke aber, daß eigentlich weder Tadel noch Lob, sondern Charakteristik das Wesen ächter Kritik ist. So viel bleibt wenigstens gewiß, daß auch die Künstler als Kritiker ihre Sympathieen und Antipathieen haben, daß auch sie nicht Alle dasselbe Kunstwerk unter einem und demselben Gesichtspunkt betrachten, daß auch sie sich von der Begeisterung hinreißen oder vom Widerwillen bemeistern lassen, ganz wie diejenigen, die nicht Künstler sind, und daß sie um so dreister urtheilen, je unfehlbarer sie zu sein glauben und je mehr sie das allgemeine Vorurtheil für sich haben.

Deutschland darf sich rühmen, noch gegenwärtig unter seinen älteren und bewährteren Künstlern vielseitig und tief gebildete Männer zu besitzen, die auch die Feder auf eine eben so würdige als unterrichtende Weise zu führen wissen, so oft sie dieselbe statt des Pinsels, Meißels oder Griffels zur Hand nehmen, und noch immer sind es von jeher ausübende Künstler gewesen, welche nicht blos die belehrendsten, sondern auch die unterhaltendsten Schriften über Kunst und Künstlergeschichten verfaßt haben. Es ist aber gut, daß die lebenden das offene Feld unserer seichteren Tagesblätter meiden und sich lieber in die arbeitsame und schöpferische Stille ihres Atteliers und auf ihre Gerüste zurückziehen, um dort Werke, unsrer und künftiger Bewunderung werth, zu schaffen und in sinnlich anschaubaren Gestalten Kunst und Leben der Gegenwart zu schildern.

Man hat die Frage von der Befähigung des Nichtkünstlers, über Kunst zu urtheilen, von jeher viel zu einseitig gefaßt und nicht bedacht, daß es ein anderes sei, über Darstellungsmittel und deren Anwendung, und ein anderes, über das Dargestellte und dessen ästhetische Werthgröße und Wirkung zu urtheilen. Man hat jedoch in der Regel nur die technische Kritik im Auge gehabt, wenn man dem Nichtkünstler die Befugniß zur Kunstbeurtheilung absprach. Der ausübende Künstler wird allerdings Alles, was die Technik betrifft, am gründlichsten zu beurtheilen wissen, aber abgesehen davon, daß die technische Kritik nur eine untergeordnete Stellung im Gebiet der Kunstkritik einnimmt, so ist auch die für ihren Zweck unentbehrliche theoretische Kenntniß der Gesetze und Mittel technischer Darstellung ein erwerbliches Gut, zu deren Besitz Jeder durch Studium zu gelangen im Stande ist. Ich kann leicht ein richtiges Auge, aber eine unsichere Hand haben, denn von den Augen bis zur Hand ist ein weiter Weg. Das Verständniß der

technischen Seite eines Kunstwerks gründet sich auf die sorgfältigste Beobachtung und Kenntniß der Natur, die ihre Geheimnisse uns nur erschließt, wenn wir ein gesundes Auge und offenen Sinn dafür haben; aber erst in dem wiederholten Anschauen der Meisterwerke bildender Kunst, in welchen, den Gesetzen künstlerischer Darstellung gemäß, die Gesetze natürlicher Formenbildung mit Hülfe technischer Darstellungsmittel in Anwendung gekommen sind, erreicht dies Verständniß seine höhere Vollendung. In Folge dieses zwiefachen Bildungsganges unseres Formensinns offenbaren sich uns nicht nur die äußeren Verhältnisse und Eigenschaften der natürlichen und künstlerischen Gebilde, sondern auch die tiefere Bedeutsamkeit, die charakteristisch-physiognomische Wahrheit der menschlichen, thierischen, landschaftlichen und architectonischen Formen, der Farben und des Lichts mit seinen verschiedenartigen Wirkungen.

Jede Kunst hat ihre besonderen Schönheiten, die uns nur aus einer näheren Kenntniß der besonderen Gesetze und Bedingungen ihrer Darstellungsweise offenbar werden. In dieser Beziehung sind es namentlich die Werke der Architectur, die, hervorgegangen aus der Erkenntniß und Anwendung der Weltgesetze des Maßes und der Zahl, ihrer vollen Bedeutung und innersten Wesentlichkeit nach dem gewöhnlichen Verständniß unzugänglich bleiben. Indeß giebt es für alle Künste ein gemeinsames Gesetz der Darstellung und eine gemeinsame Schönheit. Es ist aber nicht die blos äußerliche Kenntniß, sondern das innerlich lebendige, im wiederholten Anschauen des Kunstschönen in uns hervorgerufene und vollendete Bewußtsein des Schönheitsgesetzes künstlerischer Darstellung, was den Kritiker zum Kritiker macht. Dieses tiefere Kunstbewußtsein, welches jeder zergliedernden Betrachtung des einzelnen Kunstwerks als Triebfeder und Richtschnur zum Grunde liegen muß, entwickelt sich aber unabhängig von jeder gelehrteren Forschung und dem Einfluß technischer Fertigkeit auf dem Grunde der entsprechenden geistigen Befähigung und Bildung.

Die Anforderungen an den Kunstkritiker stellen sich selbst verschieden nach Maßgabe der verschiedenen Kunstgattungen. Zur genügenden Beurtheilung eines Genrebildes ist ein geringerer Aufwand von geistiger Einsicht und Bildung nöthig, als zur Beurtheilung einer bedeutsamen historischen Darstellung. Verlangt jenes nichts mehr und nichts weniger als offenen Sinn und Empfänglichkeit für die Erscheinungen der Wirklichkeit in Natur und Menschenleben, so fordert diese einen

philosophischen, den höchsten menschlichen Interessen zugewandten, in die ewigen Geheimnisse des Lebens und seiner Erscheinungen eindringenden Tiefblick, wenn man dahin gelangen will, durch die äußere Darstellungsform das innerste Gedankengetriebe des Künstlers und seine höhere Weltanschauung zu erkennen. Ohne ein hinlängliches Maß psychologischer und physiognomischer Erfahrung zu besitzen, werden wir nie im Stande sein, über die naturgemäße Wahrheit in der Darstellung menschlicher Charaktere und Zustände ein zufriedenstellendes Urtheil zu fällen. Wer diesen Ansprüchen zu genügen vermag, ist zu höherem Kunstrichteramt berufen. Den Anforderungen hinsichtlich der nothwendigen geschichtlichen, örtlichen und zeitlichen Erkenntniß des dargestellten Gegenstandes kann man aber um so eher entsprechen, als sich dieselbe durch Fleiß und Scharfsinn erwerben läßt.

Der religiöse, philosophische Tiefblick reicht freilich zur gründlichen Beurtheilung von Werken der historischen Kunst allein nicht hin, sie fordert zugleich die genaueste Bekanntschaft mit der Art und Weise, wie die höhern und höchsten Interessen des menschlichen Geistes, wie das Unsichtbare und Ewige von jeher durch die Kunst versinnbildet wurden. Aber es ist nicht nöthig, die Werke aller Zeiten und Meister gesehen zu haben, es kommt nur eben darauf an, wie man sie gesehen hat. Gelehrte Kenner, denen eine reiche Erinnerung treu zu Gebote steht, und die mit Nennung von Namen und Jahreszahlen, von Schulen und Manieren nicht leicht in Verlegenheit gerathen, sind nicht immer die besten Kunstrichter. Gelehrsamkeit und gutes Gedächtniß sind die eigentlichen Stützen der historischen und erklärenden Kritik, aber sie reichen nicht dazu aus, um das Schöne an den Kunstwerken zu erkennen. Es gilt hier, was in ähnlicher Beziehung Lessing von dem Alterthumskrämer und Alterthumskundigen sagt: »Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbt, jener denkt nur kaum mit dem Auge, dieser sieht auch mit seinen Gedanken.« Alle unsere Gelehrsamkeit ist ein armseliges Besitzthum, wenn wir sie nicht in unserm Geiste verarbeitet und als eine lebendige Quelle für unsere sittlichen und künstlerischen Anschauungen in uns aufgenommen haben.

Die Befugniß, über Kunst und Kunstwerke zu urtheilen, werden wir also unbedenklich demjenigen zuertheilen, der auf dem höchsten Standpunkt der Kunstanschauung, ich möchte lieber sagen, der Weltanschauung steht, der das nach Form und Inhalt Bedeutsame von dem Bedeutungslosen zu unterscheiden weiß, der das Leben, Wesen

und Gesetz der natürlichen wie der künstlerischen Gestaltungen begriffen hat und zugleich geistig-gemüthliche Bildung, Wahrheitsliebe und Bescheidenheit in hinreichendem Maße besitzt, um die leiseren geistigen Beziehungen des Kunstwerks zu ahnen und jeder Einzelerscheinung den ihr eigenthümlichen Werth zukommen zu lassen. Nicht die Furcht, mißverstanden zu werden, sondern etwas zu unterlassen, was Recht ist, nicht die Lust am Tadeln, sondern die Liebe zur Kunst wird die Feder des ächten Kritikers führen; er kennt die Schwierigkeiten und Hemmnisse der Kunst und weiß wohl, daß nicht Jeder ein Genius ist, der sich leicht auf der Weltkugel schaukelt, während seine Rechte die tönenden Saiten der Lyra in ernst harmonischen Weisen erklingen läßt.

R. M.

III.

Untersuchungen im Gebiete der Architectur.

Von

Eduard Metzger.

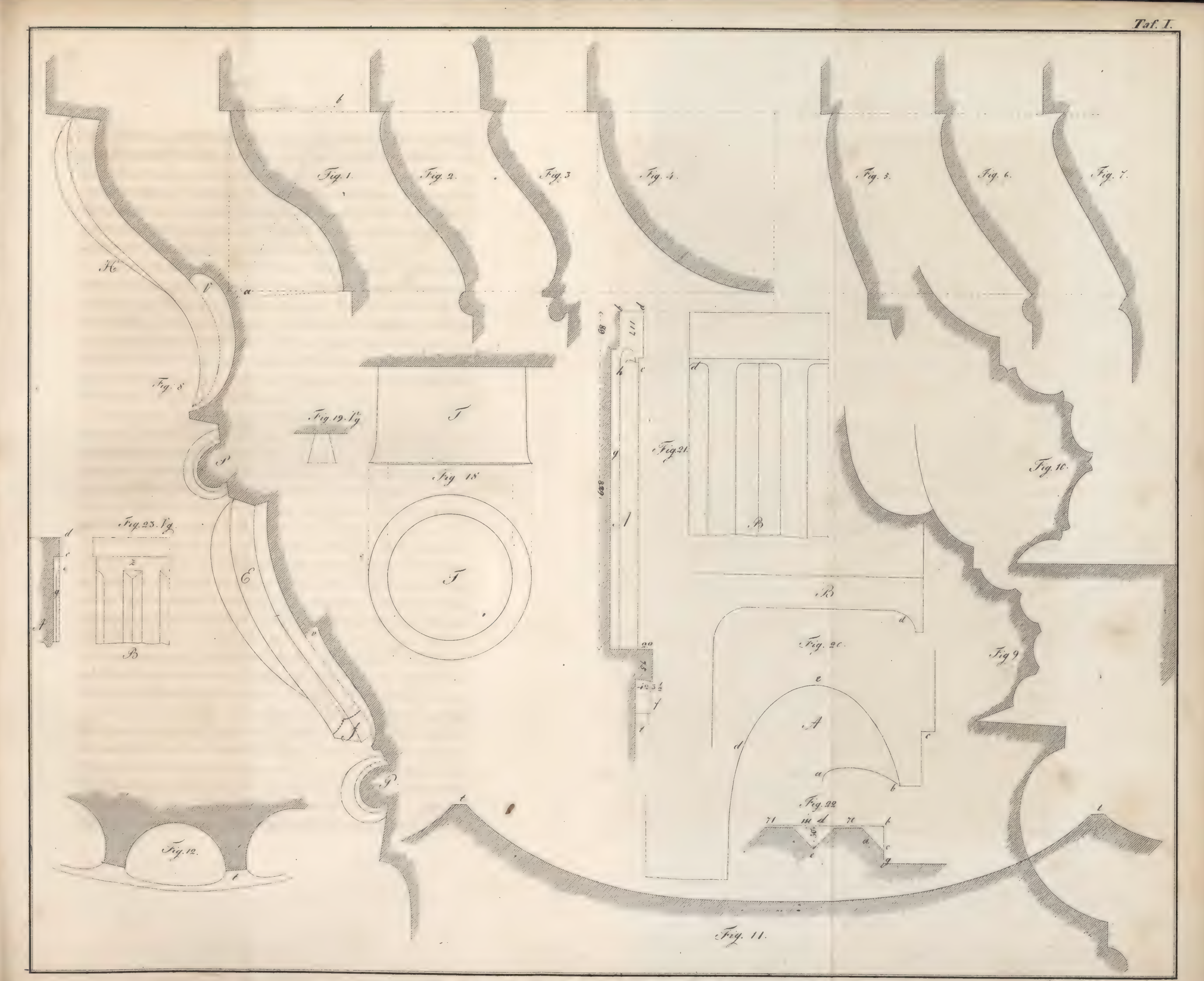
1. Griechisch = dorische Säulenordnung *).

Der Baukunst ist es von jeher nicht besser ergangen als den Schwesterkünsten, der Bildnerei und Malerei, sie mußte je nach dem herrschenden Geschmacke die zeitlichen Moden mitbestehen, die schlecht oder

---

*) Hierzu zwei Tafeln architectonischer Zeichnungen, die Profilistik und Details griechischer Tempel betreffend.

Die Redaction erlaubt sich, auf die Wichtigkeit des nachstehenden Aufsatzes von vorn herein ganz besonders aufmerksam zu machen. Die von dem Herrn Verfasser selbst an Ort und Stelle an den Ueberresten altgriechischer Architectur mit größter Genauigkeit angestellten Messungen haben ihn bei weiterer Entwickelung und Vergleichung auf Resultate geführt, die, sehr verschieden von den bisher gültigen Annahmen, über die Lehre von den Säulenordnungen ein völlig neues Licht zu verbreiten im Stande sind. Auf eine streng wissenschaftliche, aber selbst dem Laien verständliche Weise sucht derselbe das System der von Vitruv und Vignola aufgestellten und seitdem herrschend gewordenen Säulenlehre als unhaltbar darzulegen und, mit vorläufiger Hindeutung auf die Ausbildung anderer Baustyle, die natürlichen, aus der Construction für Form und Bedeutung architectonischer Werke nothwendig hervorgehenden Gesetze nachzuweisen. Wenn in dieser Beziehung der technischen Construction der unmittelbarste Einfluß auf die äußere Gestaltung des Bauwerks beigemessen wird, so möchte dabei nicht zu übersehen sein, daß auch die Baukunst keine blos materiell darstellende, sondern zugleich eine unter dem höheren Einfluß des mit idealer Freiheit schaffenden Genius stehende Kunst ist, eine Ansicht, auf welche auch der Verfasser im Verlauf seiner trefflichen Untersuchungen wiederholentlich zurückkommt.



PROFILE UND DETAILS GRIECHISCHER TEMPEL.

Gravirt v. Joh. Minsinger.

Back of
Foldout
Not Imaged

gut die Künste vor ihr Tribunal zogen. Generationen hindurch erhob sich ein Auswuchs über dem andern, bis der Zauberkreis vollendet und der Irrthum augenscheinlich geworden war. Oberflächlichkeit ist die Mutter dieser Wirren, welche die Grundsäule der Architectur stürzten; die Wissenschaft kann hier allein enttäuschen. Es soll daher Zweck vorliegender Untersuchungen sein, die Baukunst in ihren wesentlichsten Theilen und Erscheinungen wissenschaftlich zu begründen.

Wenn ein Maler die Gestalt eines Menschen oder Thieres nachbilden will, so muß er den Knochen- und Muskelbau kennen; was läßt sich vom Architecten erwarten, wenn er diesen Knochenbau seiner Kunst nicht erkannt hat, und etwa nur eine dem Gerathewol entwachsene Masse bekleidet, staffirt und decorirt. Das Werk muß mit den ersten Grundlinien des Planes beginnen, sich auf diesem Boden bis zum zartesten Theile fortbauen, in stetiger Wechselwirkung seiner Formen und Verhältnisse sich erklären und binden.

Was bietet hierfür einen anschaulichern Ueberblick, als die Zergliederung der verschiedenen Baustyle? Sie lehret das Verhältniß des Verstandes zum Empfindungsvermögen, das Verhältniß der Nothwendigkeit zur Schönheit des Bauwerkes kennen, trennt Künstliches von wahrer Kunst, und offenbart von selbst den Irrthum derjenigen, welche die Schönheit der Werke je nach dem herrschenden Geschmacke beurtheilen.

Die Aufgabe fordert deßhalb, an dem Werke der Architectur nachzuweisen, wie sich die Gesammtform aus Plan und Theilen nothwendig herausgebildet habe, worauf die Wichtigkeit des vereinzelten Theiles an sich wie dessen Verhältniß zum Ganzen beruht und wonach die Zwecklichkeit und Schönheit der Gesammt-Verhältnisse zu beurtheilen ist.

In jenen Zeiten, wo Cultus und Gemeinsinn des Volkes sich innig durchdrangen, sah sich freilich der Künstler durch die äußeren Verhältnisse in seinem Wirken ernstlich gefördert, da die Kunst, damals Ausfluß des Volkslebens, charakteristische Form und Gestalt angenommen hatte. Wort und Lehre wird freilich den Zauber nicht bannen, der zum Leben geworden ist! Aber wenn auch der Weg der Erkenntniß ein ganz anderer, als der des ersten Schaffens und Erlangens ist, so lassen veränderte Zeiten und Begriffe keine andere Wahl übrig. Nicht der Gemeinsinn wirkt jetzt auf die Kunst, die Kunst muß auf ihn wirken, aus dem Irrthume und der Beschränkung muß sie sich er-

weiternd Bahn brechen und aus der unseligen Vermischung von Ideen und Regelarten der verschiedenartigsten Völker **zur Einheit** zurückkehren. So würde die Kunst wieder in ihre alten Rechte treten, sie würde im Volke wieder zu Mark und Blut werden. Die Würde und Macht der Kunst erfüllt und durchwirkt das geistige Leben der Menschen und läßt es gedeihen. Deshalb thut es Noth, daß nach allen Seiten hin einem reineren Lichte und einer helleren Ansicht der Nebel weiche, welcher ihre edelsten Umrisse deckte.

Zu diesem Ziele kann im Gebiete der Architectur nur allein die wissenschaftliche Erkenntniß, die gründliche Einsicht in das Wesen der Construction eines Bauwerks und deren Bedeutsamkeit führen. Es kommt darauf an, die Hauptelemente der verschiedenen Baustyle vereinzelt kennen zu lernen und auf diese Weise ihre Bedeutung und Wirksamkeit sich anschaulich und klar zu machen. Dies kann aber nur dadurch geschehen, daß man, bei verwandten Anforderungen, die abweichende Entwickelung der Elemente zu den ihnen eigenthümlichen und nothwendig verschiedenen Formgestalten ergründet. Wenn zwar schon bei gleichen zwecklichen Anforderungen, welche die Raumvertheilung und Ausdehnung des Grundplans bedingen, die speciellen Verhältnisse des letztern durch verschiedene Materialarten geändert würden, so bleiben doch die Grundzüge desselben. Aber auch nach diesem structiv verständig geordneten Plane wird sich der Aufbau, je nachdem Quader-, Backsteine oder Holz gebraucht werden, sehr abweichend erheben müssen. So bedingt dasselbe Material verschiedene wesentliche Abweichungen in structiver Beziehung. Als solche Abweichungen sind der Rundbogen und der Spitzbogen zu betrachten. Dieser letztere kann bei Weitem ökonomischer durch Massenverschwächung und zugleich imposanter zur Außenform erhoben werden, vorausgesetzt, daß er in einfachster Weise gestaltet wurde. Diesen bedeutsameren Ausdruck des Spitzbogens begründet hauptsächlich die Construction, die im Spitzbogen bei Weitem klarer und ausgebildeter hervortritt, als am Rundbogen, dessen Entwickelung noch nicht zur vollkommenen Gestaltung gediehen ist.

Auf ähnliche Weise erkennt man auch die Bedeutung der Profile und Ornamente, wenn man die Grundformen einzeln betrachtet, deren specielle Abweichung zum höheren architectonischen Ausdrucke aufsucht, und in dieser Rücksicht auch die Combination derselben vollendet, ein Verfahren, von dessen wirksamem Einfluß auf die wissenschaftliche Erkenntniß und Behandlung der Baukunst ich mich selbst in der Wirk-

lichkeit zu überzeugen Gelegenheit gehabt habe, indem ich veranlaßt wurde, für instructive Zwecke die erforderlichen Zeichnungen zu entwerfen.

Unsere Lehrbücher, welche die Architectur **als Kunst** gelehrt haben, sind seit Jahrhunderten gewohnt, eines dem andern nachzuschreiben. Ewig wiederholen sich Irrthümer und Verkehrtheiten, und selbst jene mit allerlei Material ausstaffirten Sammelwerke, welche die getreue Darstellung verschiedener Baustyle beabsichtigten, liefern, der Hauptsache nach, wenig oder nichts, was zur Nutzanwendung Bahn öffnen könnte.

Von Untersuchungen, die, mit Rücksicht auf Zweck und Oertlichkeit angestellt, in das Wesen der Sache und die Bedeutung der Theile einzudringen suchen, ist fast nirgends die Rede! Und doch könnten nur Untersuchungen dieser Art die zweckmäßigste Umsetzung und Verwendung des Tauglichsten genügend vorbereiten. Die Baustyle lassen sich nicht willkürlich verpflanzen und wie exotische Gewächse in Treibhäusern wärmen. Die Natur des Landes, Klima's und Volkes begründet die Verschiedenheit der Baustyle. Das Material ist hinlänglich geeignet, als nothwendigstes Gestaltungselement unsere Bauwerke auf die in ihrer Natur liegenden Abweichungen zu führen. Die klimatischen Einflüsse sind es, welche das Gedeihen der verschiedenen Stoffe, deren wir bedürfen, fördern, sie sind es, welche die Natur rings mit den Menschen in Verwandtschaft setzen und dessen äußeres und inneres Gedeihen begründen oder wenigstens bestimmen.

Es erheischt das Interesse der Wissenschaft, die verschiedenen historisch gegebenen Baustyle nach den bezeichneten klimatischen und volksthümlichen Bedingungen näher in Betracht zu ziehen, mit der durchgebildetsten Entwickelungsform zu beginnen, und von den einzelnen Theilen zum Ganzen fortzuschreiten.

In der durch klare Einfachheit und innere Vollendung charakteristisch ausgezeichneten griechischen Baukunst erscheinen die Elemente in so deutlicher und bündiger Zusammenfügung, daß es nicht schwer hält, zu erkennen, welche Bedeutung dem einzelnen Theile zukommt und auf welche Weise das vereinzelte Element, dem Bedürfniß und Zwecke des Baues gemäß, die Formausbildung des gesammten Werks nothwendig machte.

Die Lehre von den Säulenordnungen hat stets eine wichtige Rolle in der Architectur gespielt, und wenn ich sage, sie spielte eine

solche, so mag mich die Entwickelung der Sache verantworten. Man hat die Säulenordnungen als Decorationsmittel betrachtet und die Welt traf eine lustige Uebereinkunft, auf eine Regel zu schwören, welche von Wenigen ausgesonnen ward. Dies bewirkte eine Verwirrung, welche allmälig sich steigerte, sodann eine sinnliche, endlich eine offenkundige Abneigung hervorrief und zu dem harten Ausspruche verleitete, »es stände besser um die heutige Kunst, wenn man keine Antike gekannt hätte.« —

Wenn aus der Lehre der Säulenordnungen ein Erfolg für wahre Kunst hervorgehen soll, so kann dies nur durch zweckmäßige Umbildung und im Wechselgebrauche des Verwandten und Tauglichen geschehen. Ich will nicht dazu bereden, griechisch zu bauen, aber füglich ist es erlaubt, hier dem Themistokles gegen den Eurybiades nachzureden: — »Schlag zu, aber höre nur!« — Wenn man die Säulenordnungen genauer prüft, ergiebt sich eine klare und vollständig sichere Anwendung von selbst.

Hierbei kommt alles darauf an, dem Geiste der Säulenordnungen nachzuforschen, das Wesentliche derselben vom Außerwesentlichen zu sondern, wenn man sich für die Construction und die gesammte Kunst Principien folgern will, die eines Wechselgebrauchs fähig sind, sodann die Zwecklichkeit der Theile zu prüfen und den Vorschub, welchen der Verstand der Kunst leisten könne, sich selbst klar zu machen.

Wie selten aber hat man auf diese Weise die griechische Architectur betrachtet! Vitruv war die erste Autorität, die Regeln über die Säulenordnungen gegeben hat, welche von den Zeiten sanctionirt wurden. Vitruv war unter Julius Cäsar Vorsteher des Kriegsmaschinen- und Bauwesens, und hat unter August sein Werk über Architectur geschrieben, dem ein redlicher Wille, Ruhe und Mäßigung nicht mangeln. Wenn ich Vitruvs Maßbestimmungen mit der Antike, welche ich an Ort und Stelle genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte, vergleiche, so scheint es fast, als hätte Vitruv Griechenlands Bauwerke weder gesehen noch gekannt. Die Lehre Vitruvs ist römischer Natur, ist Erbe, nicht Erwerb. Was hilft es, Verhältnisse in Zahl und Reim fassen, wenn die Zahl der Natur und dem Geschmacke widerspricht, der Reim aber ein Knüttelvers ist!

Vignola, ein zweiter Eiferer zum Nachtheil der guten Sache, suchte die Lücken zu ergänzen, und hat in seinen vermeinten Ordnungen eine Unordnung römischer Tempelreste zusammengestoppelt. Wie er

selbst sagt, hat er es auf Belustigung unserer Sinne abgesehen! Wenn der Künstler so dächte, müßte man freilich auf den Ernst und die geistige Wirkung der Künste verzichten.

Vitruv und Vignola hatten es beide mit Zahlenregeln zu thun. Die Zahl wurde sofort zum Tode der Kunst, denn mit der Zahl hört auch die Forschung auf. Hatte man die Zahl gesetzt, und geirrt, so blieb dies ein constanter Irrthum; eine Differenz war Gesetzesbruch und zertrümmerte das Zahlengebäude, welches man sorgfältig aufgebauet hatte.

Wenn die vorschreitenden Zeiten auch eine Lücke in der Lehre über die Säulenordnungen gewahrten, so muß man sich doch gestehen, daß man gerade jenen Mangel, welchem man abzuhelfen suchte, nur durch neue Irrthümer vergrößerte. Ich will nur Durand's »précis des leçons d'architecture« nennen, da er gemäß rationellen Bestimmungsgründen die Ordnungstheile gestaltete. Wenn Durand einerseits der genaueren Kenntniß der griechischen Ordnungen entbehrte, so fehlte ihm andererseits der Geschmack. Die selbstgemachten und erdachten Ordnungen, welche er der Antike unterschiebt, sind eine Parodie auf die Antike. So ist die Sache nicht zu verstehen, wie Durand that.

Ueberhaupt hatte man mit allen Zahlenkunststücken, die mit den Säulenordnungen vorgenommen wurden, den Genius mit der Nebelhaube gekappt, und das Reich der Herrlichkeiten, welches die Architectur aufschloß, dem Neuling bequem vor die Augen gerückt; dieser führte den Talisman in der Tasche; eine halbe Stunde Gedächtnißübung reichte hin, eine Menge Theilmaße auswendig zu lernen, und somit spielend die Geheimnisse der Architectur einzutauschen. Gerade der Mangel fester Principien, welche jeder Lehre der Säulenordnungen voranzustellen gewesen wären, ist es, welcher zu blinder Nachahmung und zum Modegebrauch dieser Ordnungen veranlaßte. Die einzelnen Künstler entschieden nach Gutdünken, wie Sorlio, Cataneo, Palladio, Vignola, Scamozzi, Bramante und andere beweisen. Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste vertritt die Goldmann'sche Ordnungslehre, die im Vergleiche zur wahren Sache wie die Arbeit eines Holzhackers zu der eines Goldarbeiters sich verhalten.

Gerade der Mangel fester Principien veranlaßte auch mancherlei lustige, zum Theil höchst abgeschmackte Deutungen. So erzählt Vitruv die Art und Weise, wie Männer- und Weiberfüße das Verhältniß der Säulenhöhen begründeten, macht wohl auch dabei, weil die

Frauen von Zeit zu Zeit dicker werden, einen Unterschied zwischen Frau und Jungfrau, wie er die jonische und corinthische Säule bezeichnet, während er das Verhältniß der dorischen vom Mannesfuße herleitet. Den Ursprung des jonischen Kapitäls entlehnt er den Haarlocken der Weiber — warum nicht auch die ähnlich gewundenen Draperien, welche in den Tempeln aufgehängt waren, oder die beliebten Spiralschwingungen, denen man in der gesammten griechischen Ornamentistik allenthalben begegnet? Eine taugliche Hypothese erzählt Vitruv indeß zur Herleitung des corinthischen Kapitäls von Kallimachus; dies will aber Vilalpandus nicht dulden, sondern leitet es vom Tempel des Salomon her, wo man Palmzweige an Kapitälen sahe. Das Alterthum hätte seinen Beweis noch mit einer Anzahl ähnlicher Gründe unterstützen können. Herr Belzoni hat dagegen schon den Ort besser errathen, dem die Griechen ihre Motive und Vorbilder entnommen haben. Er leitet das jonische Kapitäl mit großer Geschicklichkeit aus den Säulenkapitälen von Dendyrah, dem kleinen Tempel von Edfu, und von dem der Isis auf der Insel von Phylä her. Herrn Langles genügt auch dieß noch nicht, sondern er wälzt die Ehre den Hindus zu, da er im Tempel von Colombron, der etwa 4800 Jahr alt sein mag, eine Reihe Säulenkapitäle gesehen zu haben vorgiebt, die sämmtlich jonisch gewesen sind. Eine große Aehnlichkeit haben allerdings die ägyptischen und indischen Monumente mit den griechischen, insofern sie alle aus Stein aufgebaut sind, und Säulen, Balken und Decken haben! — Um von allen Kapitälen eine Probe zu haben, hat man denn auch das dorische Kapitäl aus Indien herüber geholt, wo man es im Tempel von Para=sua=rama in Fels gehauen angetroffen hat. Dies Kapitäl wird freilich nur von der Meinung belastet, die griechischen hatten wirklich zu tragen. Eben so trieb die Sucht, herzuleiten, die Forscher zu den Tempeln Baalbecks und Palmyra's, um dort aus der Unordnung der Tempeltheile das Griechisch=Corinthische zusammenzustellen. Wer sich ohne Schwindel aus diesem Gewirre rettet, kann von Glück sagen.

Die Unwichtigkeit ähnlicher Feststellung außerwesentlicher Dinge ist leicht einzusehen, doch läßt sich nicht leugnen, daß selbst der Zierrath meist auf rein natürlichem Wege sein Entstehen fand, nicht aber so, wie Vitruv meint, daß die Cannelirungen der Säulenschäfte aus den Kleiderfalten der Weiberröcke herrührten! Abgesehen aber davon, daß der rohe Schaft mit den kleineren Theilen und Gliedchen oder dem

Ornamente, welches den Schmuck des Tempels bildete, und aus dem Zwecke und Gebrauche des Stoffes hervorgegangen war, nicht im Einklang gestanden hätte, so hatte man auch Unebenheiten am Schafte bemerkt, Ausbauchungen oder Einsenkungen, die durch Flecken des Materials noch vergrößert worden waren und schon im Lichte des Nordens, geschweige denn in dem des Südens, auffallend erscheinen mußten. Diesem Mangel abzuhelfen, ordnete man leichte Trennungen am Schafte an, übereinstimmend mit der Natur der Säule, in aufstrebender Bewegung. Wir können diese schon im frühern Alterthume finden. Die Ausbildung, welcher der Grieche diese Canäle entgegenführte, verdankte er der Beobachtung, daß der Erfolg dieser Anordnung günstig ausgefallen war. Wie er zur Vollendung schritt, und in welcher Weise oder Beurtheilung er verfuhr, zeigt ja genau die abweichende Gestalt dieser Canäle selbst, da er die dorischen kräftiger und einfacher bildete und im Vergleich zu dem weit stärkern Schafte in verhältnißmäßig geringerer Zahl setzte, als die jonischen und corinthischen. Die Verbindung, welche er mit der Stärke der übrigen Ordnungstheile erreicht hatte, war somit Sache des Urtheils und Gefühls.

Die architectonischen Zeichnungen, welche in Werken, die sich mit Bekanntmachung von Alterthümern beschäftigen, niedergelegt sind, geben über das Wesen der Sache meist zu wenig. Das kann man auch von dem Werke Stuarts und Rewetts, dem Bahnbrecher zur griechischen Baukunst, sagen, in welchem, zum Leidwesen des Forschers, die Construction der Bauwerke völlig übersehen ist. Was ich hierüber, hinsichtlich des griechisch-dorischen Tempels in der Wiener Bauzeitung (1837. Nr. 21—26) gesagt habe, kann dem Folgenden theilweise zur nähern Erklärung dienen. Freilich hat die neueste Zeit Ergänzungen geliefert, wie besonders über die Alterthümer von Morea, aber Blouet, der Herausgeber derselben, hat eben so wenig Gründlichkeit bewiesen, als die Andern.

Wenn das Nachfolgende zwar geeignet ist, einer gründlichen und erfolgreichen Anschauung Bahn zu brechen, so erschöpft es doch die Aufgabe nicht, was nur durch ausgedehnte Zeichnungen möglich wäre. Aber es wird mannigfach dazu beitragen, das Urtheil zu läutern, unähnlich den malerischen Architecten, welche die Ruine als solche zum Ideal sich gemacht haben und China von Lappland nur durch die Schneemauer trennen. Der Baumeister hat großen Anforderungen zu genügen, deren Lösung dem Genius gehört. Vieles läßt sich erlernen, die

Bahn selbst, welche man zu betreten hat, wohl vorzeichnen, aber der wahre Künstler muß geboren sein. Die ruhigste Einsicht und Besonnenheit kann damit, wie die griechischen Werke bezeugen, Hand in Hand gehen. In den nachfolgenden Untersuchungen werde ich vorerst überall der Stärke und Gestalt jedes einzelnen Theiles der Säulenordnung und dem Zwecke, den sein Auftreten erheischte, nachzuforschen, dann aber mit den Maßbestimmungen Vitruvs zu vergleichen suchen, um die Unhaltbarkeit der letztern und deren verderblichen Einfluß auf die Bestrebungen der Architectur nachzuweisen.

Die nachfolgend gebrauchten Maße sind nach dem Pariser tausendtheiligen Meter angeschrieben und von mir an Ort und Stelle genommen worden.

Andeutungen zum Verständniß der allgemeinsten Vorbegriffe.

Ordnung. Unter Säulenordnung versteht man die Säule und das ihr zugehörige Gebälke. Ordnung in einen architectonischen Theileverband bringen, bezieht sich auf Wahl und Folge dieser Theile. Die Wahl der Theile veranlaßt der Zweck, wie er die Theilform selbst gestaltet. Die zwecklichste Gestaltung wird zugleich zur bedeutsamsten und schönsten. Die Theilfolge muß natürlich sein und sich ihrer gegenseitigen Abhängigkeit nach selbst verantworten. Somit ergiebt sich, daß jeder Theil vollendet sein müsse, gleichviel, ob er vereinzelt oder im Gesammtverbande betrachtet werde. Solcher vollendeter Theilverband begründet die Formenschönheit des Bauwerks. Einen vollkommenen Theilverband nennen wir constructionsmäßig.

Construction. Man ist hier auf ein Wort geführt, das einer ausführlicheren Erörterung bedarf und von großer Wichtigkeit ist.

Man benützt das Material, Stein, Holz, Eisen, gemäß seiner Organisation in structiver Hinsicht und sucht dadurch die größtmögliche Wirksamkeit zu erreichen. Wenn man für einen und eben denselben Zweck ein verschiedenes Material gebraucht, wird mithin eine abweichende Gestalt und Außenform zum Vorschein kommen. Soll man eine Oeffnung mit einem Block oder Quader, oder durch kleine Steine decken, so bekommt man hier das Gewölbe als natürlichstes Deckungsmittel, dort einen Sturz oder geraden Schluß. Der Verband dieser Baustoffe, den wir Construction nennen, muß den Gesetzen der Statik

angemessen sein, wodurch Stärke und Form der Hauptsache nach bedingt wird. Die Sache bringt es mit sich, daß diejenige Form, welche aus diesem, den Forderungen und Gesetzen der Natur entsprechenden Gebrauche des Baustoffes hervorgegangen ist, in ihrer Nothwendigkeit dem Auge sich darstellt und sofort, wenn mehrere Hauptformen mit einander verbunden werden, diese die Gesammtform ebenfalls mit organischer Nothwendigkeit bedingen. Und dieses ist es dann, was die Abweichung der Formen der verschiedenen Baustyle erklärt. So würde, der Hauptsache nach, der ägyptische und griechische Tempel seine Form der Quaderconstruction, das byzantinische und germanische Gebäude dem kleineren Material verdanken, das sich dort zum Rundbogen, hier zum Spitzbogen entwickelte. Im Gebiete des kleineren Materials, wie des Backsteins u. dergl., ist der Spitzbogen eine vollkommnere Construction als der Rundbogen.

Zum einheitlich vollendeten Bauwerke kann mithin nur ein solches werden, welches vom Werkmeister im vollkommensten Bewußtsein seines Zweckes, so wie des natürlichen und deshalb nothwendigen Gebrauches seines Baustoffes durchgebildet ist. Unter den mit Klarheit durchgebildeten Schöpfungen der Architectur, zu welchen der ägyptische und griechische Tempel, nicht minder aber der deutsche Dom zu rechnen sind, stellt sich als die vollendetste und durchgebildetste von allen der griechisch-dorische Tempel dar.

Wenn man ein architectonisches Werk für constructionsmäßig erklärt, so ist das Werk der Hauptsache nach als vollendet zu betrachten, denn die Organisation des gesammten Bauwerkes hängt mit der vereinzelten Form zusammen und der Plan wird vor Allem, je nachdem Klima und Bedürfniß die Haupträume angewiesen haben, constructionsmäßig geordnet werden müssen; man kann daher auch den Architecten aus den einfachsten Umrissen erkennen.

Es entscheiden nun allerdings bei der allgemeinsten räumlichen Bestimmung jener sich aus dem Plane zu erhebenden Hauptgestalt des Bauwerkes der Zweck und das Bedürfniß. Aber wenn sich ähnliche oder verwandte Lagerungsverbindungen zur Construction des Bauwerkes ergeben haben, z. B. Holz oder der Quader zum griechischen Tempel, so erhellt von vorn herein, daß die nöthig werdenden Verhältnisse, gemäß der natürlichsten Nützung der Materialarten, sehr abweichend von einander werden müssen. Die ganze Außenform wird sich wesent-

lich verschieden von der andern entwickeln. Wie wohl einzusehen, helfen und nützen hier keine Sprünge.

Wir wollen der Art zu construiren gedenken. Man kann auf die abweichendste Weise construirt haben, alles so in einander verstecken und verpappen, daß es wohl zusammenhält; — allein die höhere Aufgabe der Construction ist, dem Auge unverleugnet die Elemente der Construction, gemäß der durch diese beabsichtigten Wirksamkeit, vor Augen zu führen. Mit einem Worte, die Theile sollen ihr Entstehen aus dem Zwecke nicht verleugnen.

Wenn sich ein Baustyl gemäß diesen Anforderungen zur Vollkommenheit erheben soll, so macht dies jene fortgesetzte Stetigkeit der Kunstübung nöthig, welche die griechische Baukunst zu jener Blüthe und Höhe trieb, von der sie keine folgende Zeit je stürzen wird. Noch immer erhebt sie kühn und unerreicht als Herrscherin ihr Haupt. Diese Stetigkeit der griechischen Kunstübung, aber insbesondere die Ausbildung des dorischen Tempels, ist so anzusehen, als habe der Sohn das Ueberkommen der Väter geehrt. Dann bildete er jenes Element, welches sich ihm als tauglich erwiesen hatte, nicht sinnlos, sondern in andauerndem Gebrauche weiter aus; und so reifte mit jeder Generation die Baukunst mehr und mehr ihrer Vollendung entgegen. Wie wahr und wirksam dieses Verfahren wurde, hiervon überhaupt die nachfolgende Entwickelung. Es ist natürlich, daß eine sich selbst bewußte Klarheit aus diesem ruhigen, gesetzten Gang, den die Kunst genommen, hervorgehen mußte; eine Klarheit, durch welche der Werkmeister den Baustoff gänzlich beherrschen konnte.

Wie schädlich der wahren Kunst das Greifen nach den Quintessenzen aller Stylarten werden müsse, ist daher leichtlich einzusehen. Der Erfolg ist eine gesteigerte Verwirrung. Nie und nimmermehr kann hieraus Klarheit und Selbständigkeit erwachsen, denn was der Eine gemacht hat, verwirft der Andere, immer wieder von Neuem beginnend, und so wird keiner zum Ziele kommen. Die Kunst, so betrieben, muß der Willkür und Laune unterliegen und zum Modeartikel werden. Es ist hiernach einzusehen, welchen Antheil der Gemeinsinn des Volkes an der Kunst nehmen muß, um diesem Wirrwarr der Individualitäten zu begegnen, und wie sehr die Zeit auf den Künstler rückwirken könne. Einheit der Meinung war es namentlich, welche die Künste der Indier, Aegypter, Griechen, Mauren und der Deutschen des Mittelalters so sehr steigerte.

Zweck und Kunst. Die Construction ist also ein schützendes Mittel gegen Abnormitäten in der Baukunst, denn sie hat uns die Hauptgestalt gegeben. Dies ist nun freilich nicht genug für die Kunst! Wenn wir allgemein natürliche Verhältnisse als den eigentlichen Knochenbau des Werkes sich gestalten sehen, so bleibt zur Bekleidung, Dauer, Bestand und Schönheit des Werkes, gleichsam Fleisch und Haut noch übrig. Wenn der Knochenbau zur edleren Vollendung gebracht ist, so wird die Kunst dem Organismus des Bauwerkes das ihr eigenthümliche Leben einhauchen. Sie wird nach Zweck und Gesetz erweitern und erheben und die bedeutsame Darlegung allgemeiner, außerhalb der Grenzen der Construction liegender Verhältnisse vollenden. Aber der Zweck bleibt bestimmend; z. B. bei unserem Häuserbau wird sich die Stockwerkhöhe aus dem Zwecke ergeben; der Künstler wird das Verhältniß des Gesammtwerkes nach Außen hin eben so ordnen müssen, wie nach Innen. Die Construction hat hiermit einerseits nichts zu schaffen, aber bedingt denn doch, gemäß der Ausdehnung, welche die Räume nehmen, die Stärke oder Zartheit des Aufbaues, und wird alle übrigen rein aus ihr hervorgegangenen Verhältnisse damit in Uebereinstimmung bringen. Hat dieselbe uns die Verhältnisse im Allgemeinen gegeben, so wird die geschmackvolle, dem Sinne der Organisation des Bauwerkes entsprechende Darlegung und zarte oder kräftige Umhüllung, je nachdem es die Sache fordert, von der Construction abhängig sein, und diese mithin die ornamentalen Bestandtheile, welche dem Geiste des Bauwerkes erklärend zu Hülfe kommen, mit dem Werke in Einklang bringen.

Zahl der Säulenordnungen. Die Griechen hatten, ihren Zwecken völlig gemäß, für ihre Tempelgattungen sich drei Säulenordnungen gebildet, die, ihren zarteren Unterschieden nach, sich streng in die dorische, jonische und corinthische sondern, aber, in Rücksicht der Construction, zwei Hauptordnungen ergeben, einerseits nämlich die griechisch-dorische, andererseits die jonische und corinthische zusammengenommen.

So wenig nämlich an sich die Ordnungstheile zu trennen sind, da sie in Gemeinschaft nur die Ganzheit und Vollendung der Ordnung begründen, so können wir doch zur allgemeinsten Verständigung wesentliche Bestandtheile der Ordnungen und außerwesentliche sondern. Erstere sind nun die Säulen und Gebälketheile, letztere Profile und Ornamente.

Wir betrachten zuerst die aus der Construction sich ergebenden Unterschiede der Ordnungen und deren wesentliche Bestandtheile.

Die griechisch=dorische Ordnung. Gemäß der Ausdehnung dieser Tempelgattung sind alle Theile der Ordnung zur Stärke geboren. Eine stämmige Säule, ein starkes Gebälke entsprach dem Zwecke. Die Einfachheit der Hauptformen hatte sich zur Grundbedingung vorangestellt. Der Stärke der Hauptheile entsprechend mußte man die untergeordneten Formen anreihen, wenn man im Sinne der Construction vollenden wollte, und man hat dies sorgsam und würdig an dieser edlen Säulenordnung gethan.

Die jonische und corinthische Ordnung hatte eben so die Construction ins Leben geführt; veranlaßt durch kleinere räumlich beschränkte Bauwerke, ward sie allmälig ausgebildet. — Eine schwächere Säule, ein zarteres Gebälke genügte. Jene sämmtlich durch die größere Tragkraft herausgebildeten Theile der dorischen Ordnung, und andere mit diesen in Uebereinstimmung gebrachte Elemente derselben Ordnung hätten hier nur auf Widersprüche führen müssen; denn wenn auch die Function der Theile eine ähnliche geblieben, so mußte deshalb die Gestaltung derselben eine wesentliche Umänderung erleiden, weil ihre Ausdehnung gegen die dorische sehr verringert erscheint. Es genügt in diesen Fällen keine arithmetische Herabsetzung, sondern andere Formen müssen hervorgehen und jenen Functionen, welche ihr Auftreten erheischen, angemessen, im zarteren Formenausdruck dieser Elemente mit jenen übereinkommen. So z. B. das Kapitäl dorischer Säulen, das ganz und gar zur Tragkraft gebildet, dem starken, über den Schaft hinausgebaueten Architrave zur Unterstützung diente, während an den beiden andern Tempelgattungen ein anderer Fall eintrat. Füglich muß ich übrigens hier bemerken, daß ich von natürlicher Construction rede, man wende deshalb nicht den willkürlichen Gebrauch der verschiedenen Ordnungen ein, wovon Beispiele genug vorhanden, die aber eben so wenig die Wahrheit dieser Sache beeinträchtigen, als den Ursachen der Herausbildung der Ordnungen und ihrer Abweichungen selbst begegnen.

Somit war denn durch die Construction die Herausbildung der Ordnungen begründet. Folgte man diesem vor jeglicher Verirrung schützenden Winke, so mußte ein gediegenes Werk in beiden Hauptabweichungen unausbleiblich zu Tage gebracht werden, — und es ist geschehen.

Prüft man im Allgemeinen die aus der Construction hervorgegangenen Abweichungen der drei Ordnungen, so ergiebt eine Vergleichung ihrer Haupttheile Folgendes:

Die Säulenstärken. Die dorische der besten Zeit beträgt nahe zu 5½ Durchmesser, wie am Theseustempel und Parthenon; die jonische und corinthische nahe zu 9⅔ Durchmesser, wie am Erechtheum und Monument des Lysikrates; die Ausdehnung und Stärke der dorischen Säulen machte die Basis unnütz, an der jonischen und corinthischen Säule sehen wir sie auftreten.

An den Kapitälen der jonischen und corinthischen Säulen ergiebt sich noch eine structive Abweichung, wonach das jonische mehr gegen das Verschieben, mithin zur sicheren Verbindung des Kapitäles zum schwachen Stamme gebracht ward. Nämlich die vier, je zwei vor- und rückwärts herabreichenden, gegen die Säulenmitten angehenden Rollen oder Spiralschwingungen im Kapitäle faßten den Stamm, der z. B. am Erechtheustempel aus einem Steinstücke bestand, und bis zu den Eyern am Kapitäle hinaufreichte, worüber bekanntlich benannte Rollen weit herabreichen. Wer weiß, ob diese natürliche sichere Verbindung des Kapitäles mit dem Stamme nicht diese Rollen dem Kapitäle anbilden ließ, da sie unverkennbar das Kapitäl vor jeglicher Verschiebung sichern!

Von dem weiteren Zwecke der Bildung des Kapitäles ist oben gesprochen worden. Dennoch rechtfertigt sich das jonische Kapitäl gegen das corinthische in seiner größern Stärke und Schaftüberbauung. Ueberhaupt scheint darnach die jonische Ordnung, wenn sie auch nicht ein Mittel zwischen Dorisch und Corinthisch bildet, dennoch zur Stärke mehr als letztere geboren zu sein.

Das Verhältniß des Frießes gegen den Architrav dieser drei Ordnungen ist structiv oder zwecklich auch unter sich abweichend. Den dorischen Architrav und Frieß sehen wir nahe zu gleich hoch; im jonischen und corinthischen war je nach Umständen das Verkehrte geschehen.

Die Ursache war an letztern Monumenten, erstens das aus dem Frieße hervorgehende Quergebälke, was am dorischen Tempel nicht vorkommt, und zweitens die geziemende und nothwendige Höhe der Sculpturen im Frieße, deren Verhältniß am dorischen Tempel, mit der structiv nothwendig gewordenen Höhe des Architraves übereinkommend, genügte.

Der Kranz war im Wesentlichen an diesen verschiedenen Ordnungen durch die dominirende, hängende Platte bezeichnet, welche zum Wasserableiter geworden ist! Die Stärke der letzteren wechselte indeß nothwendig, und mit Abweichungen. Am dorischen Tempel bedingte diese Stärke die Schwere der Standbilder der Fronten; auch suchte man durch Tropfenplatten und Tropfen dem Auge diese Stärke zu vermiteln, welche man unter der Platte anbildete; — am jonischen und corinthischen konnte die Platte tiefer unterschnitten und zarter angeordnet werden und sofort rein hervortreten. Die Gliedercombination war denn zur anderweitigen Uebereinstimmung mit diesen Hauptformen gebracht, weshalb auch Verschiedenheit in Wahl und Combination hervorgehen mußte.

Gerade jene Sicherheit des Urtheiles, dessen der Künstler zu Erlangung eines vollständigen Kunstwerkes bedarf, war durch die sorgfältige Prüfung der Natur gezeitigt, wodurch eine Entwickelung zu den tauglichsten und verständigsten Verhältnissen vorbereitet war, und der Geschmack gleichsam zur letzten Feile der Formen ward. Was nun *die Abweichung der drei Säulenordnungen, ihren zarteren Unterschieden, dem Profile und Ornamente* gemäß, betrifft, so ergiebt sich Folgendes. So wie sich das *Profile* je nach der Stärke der Theile richten mußte, deren Außenform wir als structiv erlangt voraussetzen, und denen es sofort auch nur eine zartere und geziemende Umhüllung geworden ist, so hatte man auch in Uebereinstimmung mit der Bedeutung, Würde oder Zartheit des Bauwerkes bei dem Profile zu verfahren. Die Abweichungen gehören, dem zarteren Theile der Sache zufolge, rein der höheren Kunst an. Wenn alle Profile der verschiedenen Tempelgattungen vollendet schön an Form und Linienbewegung erscheinen, so liegt es dennoch in unserem Willen, den geistigen Ausdruck des Profiles durch die, den Bedingnissen der verschiedenen Ordnungen gemäße Modifikation in der Curvung des vereinzelten Gliedes und seiner Combination wiederzugeben. Der dem griechischen Künstler angeborne feine Sinn für Form und Verhältniß hat das Profile in Gemäßheit seiner nothwendigen Uebereinstimmung zum Gesammtwerke geordnet. Sein Urtheil sehen wir selbst in dieser zarteren Beziehung der Theile zum Werke dem Schaffen vorangehen.

Wir wollen die Unterschiede des Profiles nach unserm Empfindungsvermögen prüfen.

Wenn man eine Wellenlinie oder Kreisbewegung einer eckigen Fi-

gur entgegensetzt, erscheint uns die erste weich, die andere hart. Insofern aus der Verbindung dieser abweichenden Linienbewegung eine neue hervorgehen soll, werden wir derselben, je nach unserer allgemeinsten Empfindung eine abweichende Form und Bezeichnung mittheilen.

Würde man, so wie der Karnieß gewöhnlich construirt wird, denselben aus den Punkten a und b (Bl. 1. Fig. 1) beschreiben, so würde er je nach Abnahme oder Zunahme und andern Modifikationen des obern oder untern Kreises härter oder weicher werden.

Ich habe hier in Fig. 2 und 3 Hauptabweichungen vorgestellt. Fig. 2 ist offenbar weicher der Bewegung nach, während der Karnieß Fig. 3 schärfer und bestimmter hervortritt. Der Anschluß der Endung begünstigt den Ausdruck der Curve weiter, Fig. 3 ist decidirter zu nennen als Fig. 2.

Dies ist in der That die Charakteristik des jonischen und corinthischen Profiles durchgängig. In jeder der vereinigten Curven des Profiles wie in der Gemeinschaft mit andern Gliedern spricht sich diese Richtung, dieser Ausdruck des Profiles aus. Mithin ist Fig. 2 corinthischer, Fig. 3 aber jonischer Natur. Zwischen diesen Hauptgränzen liegen nun eine Menge von Abweichungen, die je nach Willen und Zweck der Künstler die gewünschte Gemeinwirkung irgend einer Sache vervollständigen kann.

Ein Aehnliches kann mit allen Profileformen vorgenommen werden. In meinen späteren Untersuchungen werde ich den gesammten Schatz griechischer Profile der drei Ordnungen in natürlicher Größe mittheilen. Hier genüge nur das zur Erklärung Nothwendigste.

Die Stärke der Construction entspricht der Richtung dieser Grundformen; indem sie das Profile nämlich stehender oder liegender gestaltet, wird sich dasselbe auch schwerer und ernster oder leichter und heiterer machen. Ersteres ziemt dem dorischen Tempel, das letztere ist den beiden andern gemeinschaftlich.

Diesen Fall mit dem Viertelkreis zu zeigen, diene die Grundform Fig. 4, welche herausgebildet die Curve Fig. 5 erzeugt und die nun dorischer Natur ist, und Fig. 6 und 7, die im Allgemeinen die anderen charakterisiren; nämlich 6 die corinthische, 7 die jonische Form. Natürlich wird diese Curve schwerer oder heiterer, je nachdem man weiter am oberen Curvenende zusetzt oder abnimmt, oder dies auch am unteren thut.

Die Eigenthümlichkeit des dorischen Profiles setzt es im Uebrigen

mehr oder weniger über die näheren Vergleiche hinaus, da wir Curvungen treffen, welche an den andern Tempelgattungen nicht gefunden werden. In dem oben erwähnten Aufsatz der Bauzeitung sind dieselben theilweise dargestellt.

Demnach gehört die Profilistik rein in das Gebiet der höheren Baukunst, ihre Uebereinstimmung mit der Construction ist indeß unleugbar und nothwendig begründet, bestätigt um so dringender die stetige Wechselwirkung, welche die Theile zum Werke behaupten müssen! Es ist klar, daß die Durchbildung dieser Dinge insgesammt, wenn sie die Einheit einer Sache begründen sollen, sehr verschiedenartiges Vermögen des Talentes voraussetzt; daraus aber geht nur um so einleuchtender die Wahrheit hervor, daß das Heil für jeden Baustyl nur in der fortgesetzten Anwendung zu finden ist.

Ornament. Hiermit habe ich an den drei verschiedenen Ordnungen die charakteristischen Abweichungen unserem natürlichen Empfindungsvermögen gemäß geordnet. So ist es auch bei Betrachtung des Ornamentes. Jene charakteristische Strenge der jonischen Profileformen ist durchgängig an den Sculpturen, den Eyern, dem Herzlaube, den Perlen, Spiralen und ähnlichen stylisirten Formen wiederzufinden, ja sie ergänzen nicht selten diese Charakteristik vollkommen. Dies nur einigermaßen zu verständigen, dient Fig. 8, ein Profile, an der Natur in Lebensgröße gezeichnet, welches mit Herzlaub und Eiern geziert in der nordöstlichen Halle des Erechtheums sich befindet. Man siehet sonach in H, wie das Herzlaub in seiner Schaale liegt, in v ist noch der Tiefenschnitt gezeigt, die Art und Weise, wie die, zwischen je zwei Herzlauben sich befindenden Zungen herausgeholt sind. Eben so in P—P die Perlen sammt dem Kern, in E aber ist ein Ei in der Schaale gezeigt, den Schaalenschnitt zeigt f. (Ob nun schon die Vorderansicht benannter Eier und Herzlaube zur genügenden Deutlichkeit nothwendig wären, so ist doch im Allgemeinen vorliegende Form hinreichend, dem Fachmann meine Ansicht deutlich zu machen.) Die scharfen Trennungen von Riem'chen und Plättchen unterstützen sofort diesen Ausdruck vollständig. Was anders als dieser Wille trennte an den Säulenbasen die Pfähle durch Einkerbungen, von denen Fig. 9 und 10 ein paar Formen vorstellen. Uebrigens sind sechserlei Abweichungen an den Basen des Erechtheums zu gewahren, die entweder durch Einkerbungen oder durch Flechtwerk, das man immer schlecht vorgestellt hat, unterbrochen und geziert sind. Auch die Motive der Pflanzenfor-

men, welche man für diese Tempelgattung aufgesucht hat, sind stylisirter und strenger in Bewegung und Partieen gezeichnet als bei der corinthischen geschehen. Gerade die markigen Formen des Akanthos, welche man selbst in Massen in der corinthischen Ordnung gebraucht, waren dem weicheren Ausdrucke günstig. Man erkennet im Anschauen jener Werke, daß der Künstler sich stets klar gewesen, niemals absichtlos oder auf Gerathewohl verfuhr! Das dorische Ornament ward meist aufgemalt, der Stärkeausdruck wies jegliche Verschneidung ab. So wenig dies letztere die Stärke seines Werkes materiell verletzt haben würde, so wäre es dennoch der Empfindung entgegen gewesen. Dieses aufgemalte Ornament war nun nach streng architectonischer Linienbewegung, man könnte sagen plastisch geordnet, wie die sogenannten Grecs oder die Schnallenformen in der Profilmalerei zeigen. Allerdings finden sich auch vereinzelte Andeutungen in Flachrelief, wie an der Ante des Parthenon die Eiformen, oder an der Krönung der Tryglyphen und Metopen der Perlenstab, die aber nur der Deutlichkeit halber an Orte gesetzt sind, wo man dem Auge zu Hülfe kommen wollte.

Ueberhaupt wird das Ornament, in Sculptur ausgedrückt, einem zarteren Werke stets wirksameren Ausdruck verleihen, da die Theile dem Auge vermöge der Kleinheit des Werkes näher gerückt sind und die täuschende Nachbildung des farbigen Zierrathes damit wegfällt. Aber selbst am zarteren Werke mußten zuweilen die Sculpturen der Malerei weichen, wie dies in jonischen und corinthischen Tempelgattungen wahrzunehmen ist.

Fünf Säulenordnungen. Den drei griechischen Säulenordnungen setzt Vitruv eine vierte, die toskanische, die Späteren noch die römische oder zusammengesetzte hinzu. Indeß haben die Letzteren eben so einen Unterschied zwischen der römisch-dorischen und der griechisch-dorischen Ordnung gemacht.

Die Aufgabe der Gestaltung irgend einer Säulenordnung lehrt uns füglich, daß es nicht damit abgemacht ist, sich unter Säulenordnung schlechthin nur Säule und Gebälke zu denken, daß dieser Name nicht nur den Begriff möglichster Zwecklichkeit, sondern zugleich den aus demselben nothwendig sich entwickelnden Begriff höchster, gesetzmäßiger Schönheit in sich umfasse. Die Kunst muß als Bildnerin die Glieder zum Profile gestalten und demselben seinen geistigen Ausdruck geben. Gleicherweise ist es in Beziehung auf das Ornament nicht gleich-

gültig, wie und wohin man dasselbe setzt, wohl aber, ob es edel, natur- und kunstgemäß gebildet sei und nach Ort und Wahl einer nothwendig beabsichtigten Empfindung entspreche.

Toskanische Ordnung. Fragt man sich nun zuerst beim Anschauen der toskanischen Ordnung, wie sie uns Vignola, gemäß den Vorschriften Vitruvs, der aber selbst kein Beispiel davon an der Antike auffand, geordnet hat, so mag es dermalen gleichgültig sein, ob ihre Erfindung den Hetruriern gehört, wie die Welt meint, oder, wie Einige sagen, den Phöniziern, so viel aber ist gewiß, daß eine derartige rohe Größe, an der man weiter von Kunst nicht das Geringste verspürt, auch gar nicht den Ordnungen weiter zuzurechnen ist. Ohne in das Detail weiter einzugehen, bleibt über diese Toskanisch-Vitruv'sche Ordnung nur zu bemerken: erstens, daß sie rauh und roh, unschön der Form nach, unzwecklich in Gestaltung des Gebälkes und ihres Auflagers des Kapitäles, roh im Profile, am ersten in dieser vorliegenden Form der Ausführung Kurzsichtigen gefallen könnte. Um dies nur einigermaßen mit Gründen zu belegen, so ist diese geschwellte Säule mit der ungeschlachten Base übereinstimmend, eben so das Kapitäle, das nichts zu tragen hat, weil er das Gebälke wie jeder, der sich selber nicht bewußt ist, über die Schaftstärke hinauszubauen sich nicht getrauete. Ferner werden wir später sehr natürlich finden, daß an allen griechischen Tempeln die umgekehrte Ordnung der Stärke jener Gebälketheile zu gewahren ist, als es an vorliegender Ordnung geschahe! Ein gewaltiger Kopf und dünner Bauch. Der Architrav oder Unterbalken schwach, der Frieß höher, der Kranz noch höher. Das Profile zeigt die Grundformen, welche erst entwickelt werden müssen, um ein Profile der Sache nach zu gestalten. Doch dem genug; man bedauert nur, daß dergleichen Kunstwaare nicht nur noch im Kaufe besteht, sondern auch darnach in öffentlichen Schulen gelehrt wird.

Zusammengesetzte Ordnung. Schon dem Namen »Zusammengesetzt« nach zu urtheilen, ist diese Ordnung aus einer Unordnung römischer Tempeltheile zusammengestoppelt. Nur ein unästhetischer Gliederwechsel veranlaßte den Decorateur, sie hervorzurufen. Man wundert sich füglich, daß man sich mit einer Ordnung begnügte, da nach dieser Weise noch viele Dutzende zn finden gewesen wären.

Besonders hat man an der zusammengesetzten beabsichtigt, das jonische und corinthische Kapitäl zu vereinigen, z. B. an dem Triumph-

bogen des Titus Vespasianus in Rom, eben so im großen Saal der Diocletianischen Bäder. Man kann nicht leugnen, daß ähnliche Versetzungen aus der stetigen Meinung hervorgehen, die Baukunst werde nur durch Decoration gemästet. Wie unähnlich dies überhaupt die römische Baukunst der griechischen gemacht hat, zeigen Beispiele in ganz Italien. Wenn dem römischen Baumeister einerseits keine Zeit übrig blieb, so ruhig und überlegt die Architectur und die Möglichkeit der edleren Wirkung derselben zu durchdenken, wie es der Grieche that, der sie zugleich durchfühlte, so würde wahrscheinlich auch andererseits dem Reichen kein großer Gefallen damit geschehen sein, da er, sich in seiner Zeit bewegend, wenig bekümmerte, ob man hinterher lachte oder weinte.

So nützte der Römer das Erbe der Griechen, je nachdem ihn Lust und Laune trieb. Das zarte Gewächs der corinthischen Ordnung, wie es der Grieche sorgsam groß gezogen, mußte sich unter der nervigen Faust des Römers zum Coloß dehnen; Größe und Ausdehnung, Reichthum und Pracht ward zum Maßstabe der Kunst. Der Genius flatterte zwar, war aber fetter und unbehülflicher. Man sehe die dorische Ordnung am Theater des Marcellus und die am Parthenon, — welch' ein Unterschied! —

Wie widrig die Zusätze der Verzierungslust selbst wesentliche Theile trafen, ist unter andern aus den sogenannten Säulenstühlen zu ersehen, welche zur unmäßigen Höhe hinaufgewachsen sind; so der Säulenstuhl am Triumphbogen Constantins, der $3\frac{1}{2}$ Theil der Säulenhöhe, der an dem Triumphbogen des Titus, der $2\frac{1}{2}$ Theil, der an dem Triumphbogen Severs, der gar den $2\frac{1}{4}$ Theil der Säulenhöhe beträgt. Eben so mußte auch Griechenland die römischen Früchte pflegen. Der Tempel des olympischen Jupiters in Athen, ein Werk von corinthischer Gattung, ungeheuer an Ausdehnung, ist rein den Begriffen der corinthischen Ordnung, so wie sie Attika pflegte, entgegengekehrt. Weder im Ganzen noch im Theile herrscht jene edlere Rücksicht, welche man an den griechischen Tempeln bewundert. Das Profile, seiner höheren Absicht zuwider, stimmt natürlich schlecht zu jenen Werken, die der Römer kühn den griechischen Tempeln entgegenzusetzen wagte. Man braucht indeß nur das Fußgestell der Säulen zu betrachten, um sich zu überzeugen, daß es nicht besser für die Säule passe, als dem Pfau die Füße, welche eben so wenig dem Glanz seiner Parade entsprechen.

Hinweis auf das Studium der Säulenordnungen.

In Voraussicht des Nutzens, welcher aus dem Studium der griechischen Säulenordnungen für den Architecten jeder Farbe hervorgehen kann und muß, will ich das Vorausgegangene und folgende Andeutungen in Kürze zusammenfassen, um genügend deutlich zu machen, worauf der Architect zu sehen habe.

Am dorischen Tempel gereicht die Einfachheit der Anreihung wichtiger Elemente zur schnellen und klaren Uebersicht. Unverwechselt tritt jedes dem ganzen Umfange seiner Wirksamkeit nach hervor. Das Studium der älteren und jüngeren Tempelwerke, der Vergleich verwandter, gleichnamiger Elemente, die Formabweichung derselben erklärt bei einigem Nachdenken die Ursache. Diese aber beruft sich stets auf gemachte Erfahrungen. Ganz besonders trifft dies die Construction und jene aus dieser hervorgegangenen architectonischen Formen und Verhältnisse. Es ist eine unabweisliche Wahrheit, die jeglicher Baustyl begründet, daß nur die vollendetste Zwecklichkeit, welche in irgend einem Bauwerke hervortritt, auch die höchste Schönheit erzeugt.

Somit zeigt denn dieses Studium und das Vergleichen der Antiken genau, welchen Vorschub der Verstand der höheren griechischen Baukunst leistete. Man lernt den natürlichen Weg kennen, auf dem sich die Erfahrungen herausgebildet hatten und auf dem sie nur einzig und allein gedeihen konnten, sofort zur wahrhaftigen Sache benützt und zur Kunst werden mußten.

Setze ich nun als Beispiel die Herausbildung des Säulenverhältnisses im Allgemeinen, so ergeben sich die Gränzen aus der Natur der Sache. Setzt man das Verhältniß der einzelnen Gebälketheile, so ergiebt sich, je nach dem Zweck der nothwendigen Wirksamkeit derselben, die Ursache, wonach dieses Verhältniß sich gestaltete und zur Kunst gedieh. Denn es ist einleuchtend, daß, wenn ich eine Reihe nothwendiger Theile zum Zusammenhalte auf die natürlichste Weise zusammenstelle, auch die dadurch hervorgegangene Form mit dem Empfindungsvermögen auf die natürlichste und edelste Weise übereinstimmen muß.

Wenn nun eine zum Leben gewordene Erkenntniß aus diesem Studium gezeitigt ist, so wird die Stetigkeit irgend dieser Folgerungen auch thätig die vereinzelten Dinge, welche wir Zierrath und Schmuck nennen, sichten und ordnen lehren. Gerade der dorische Tempel giebt uns den genügendsten Beweis, daß z. B. im Profile, diesem scheinbar außerwichtigen Theile, eben dieses sorgfältige Prüfen der Zwecklichkeit,

wodurch das Auftreten desselben veranlaßt ward, zur Einheit und Uebereinstimmung mit dem Werke selbst geführt hat; von jenem geistigen Ausdruck aber, welchen man demselben verlieh, ist oben gesprochen worden. Prüfen wir nun die Zwecklichkeit irgend eines Profiletheiles, z. B. das Band am Architrav, die Krönung desselben, so entschuldigt die Stärke die Ausdehnung des Werkes, weil sie den Reliefen in den Metopen zugleich als Fuß dient. Anders war dies am jonischen und corinthischen Monumente. Die Zartheit des Werkes konnte die Stärke des Bandes, das zur Trennung und zum Vorsprung als Fuß der Reliefe nöthig geworden, nicht vertragen, daher sahe man sich auf natürliche Weise veranlaßt, um diese Ausladung zu vermitteln, sanft gegen die Fläche des Architravs abwärts anzugehen, weshalb eine andere Gliedercombination nöthig geworden ist, wie man denn dieses auch durch Platte und Karnieß sammt Stäbchen zu erreichen wußte, und dadurch zart und in Uebereinstimmung mit dem Werke verfahren war. Dieses betrifft nun im Vergleiche mit andern einen außerwesentlichen Theil.

Geht man zu den andern beiden Ordnungen über, so lernt man, wie abweichend sich dieselben Elemente bei denselben Zwecken gestalteten, wie die Zartheit dieser Elemente abweichende Verhältnisse hervorriefen, die rein in der Zwecklichkeit begründet lagen. Deshalb mußte auch, wie das Urtheil eine Wechselwirkung vorzubereiten wußte, der Schmuck, abweichend vom dorischen Tempel, eine andere Gestalt annehmen und gemäß den höheren Anforderungen im Bauwerke zur gedeihlichen Klarheit führen.

Ist nun aber in der Erkenntniß dieser wichtigsten Ursachen der Kunstwirksamkeit die Anwendung und Umsetzung nicht allenthalben vorbereitet? — Wir trafen alle Elemente, die wir so nothwendig haben, als der Grieche. Jegliche Abweichung wird ein Verwandtes sein. Nimmt man für den Wölbebau im Spitzbogen die Wiederlager und Pfeiler statt der Säulen, denkt man sich in den Rippen der Gewölbe die Steinbalken der Deckung in ihrer Ausfüllung durch die Casetturen, die Schildfelder zwischen den Rippen gelagert, denkt man an Deckung und Endung dieser und anderer Theile, an Profile und Zierrath, so werden wir das Studium der Antike sicher auch bei uns im Leben anwenden und daraus unberechenbaren Nutzen ziehen können. — Gerade diese wichtige Prüfung und Umsetzung der Elemente würde auch den Rundbogen einer Vollendung entgegenführen können, deren er fähig

ist; denn wie die Entwickelung der Form aus der innigsten Kenntniß und dem Vertrautsein mit der Construction hervorgeht, so wird diese jedem Wechselfall der Liebhaberei und phantastischen Exaltationen begegnen. Schon das Roheste hat in vorliegender Sache für die Außenform des Gewölbebaues wesentlich gewonnen; um so mehr würde es für das Detail der Fall sein. Welche trefflichen Formen der Casettirung lassen sich gerade aus der Construction herleiten, da man den Gewölbeschub nach Willkür leiten kann und an Formen, Material und anderweitigen Baukosten zugleich gewinnt und erspart. Jene Rippen und Gurten haben ja dem deutschen Spitzbogen zur wesentlichen Vollendung gedient, was der Fachmann namentlich zu schätzen weiß. Wie lange wird es noch währen, bis der Rundbogen zu jener Klarheit und Selbstständigkeit gedeihet, welche wir am Cölner Dom bewundern? Nicht im Filigranwerk aufgehäufter Verzierungen ist dessen Ausbildung zu suchen, die Architectur macht auf ganz andere Dinge Anspruch, wenn sie als Kunst hervortreten soll.

So vorbereitet gehe ich zum näheren Nachweis der dorischen Ordnung über.

Specielle Betrachtung der griechisch-dorischen Säulenordnung.

Vor allem will ich die *Vitruv*'schen Maßbestimmungen für die Theile der dorischen Ordnung zur Uebersicht darlegen, wonach, wie *Vitruv* sich ausdrückt, der dorische Tempel fehlerfrei und verbessert ist.

Vitruv Lib. IV. Cap. III. lehrt:

Es sei die untere Säulenstärke = 2 Model,
die Säulenhöhe = 14 Model,
die Kapitälhöhe = 1 Model,
die Kapitälbreite = 2$\frac{1}{6}$ Model.

Man theile die Höhe des Kapitäles in *drei* Theile,
gebe *einen* der Platte sammt Kehlleisten,
den *andern* dem Wulst und den Ringen,
den *dritten* dem Halse.

Die Höhe des Unterbalkens mit Inbegriff des Bandes und
der Tropfen = 1 Model,
das Band = ⅐ Model,
die Tropfen mit Inbegriff des Riemleins = ⅙ Model.

Die Breite des Unterbalkens sei an Stärke dem oberen Durchmesser der Säule gleich.

Der Frieß oder Borten, oder Dreischlitzen
und Metopenhöhe = 1½ Model,
Metopenbreite, eben so wie die Höhe,
Dreischlitzbreite = 1 Model.

Die Dreischlitzbreite theile man in 6 Theile, fünfen davon weise man den Platz im Mittel, je einen halben aber zur Rechten und Linken. Im Mittel bilde man den Steg (μηρὸς), daneben mache man mit dem Winkelmaße zwei Schlitze, neben diesen wieder zwei Stege, Halbschlitze aber an den Ecken. Die Dreischlitze (Tryglyphen) müssen so vertheilt werden, daß sie auf Eck- und Mittelsäulen zu stehen kommen, je 2 über die übrigen Säulenweiten, je 3 über den Mittelsten der Vor- und Rückhalle, weil die Säulenweite in der Mitte bequemeren Zuganges halber breiter sein muß. Dies gilt für den Diastylos (Zwischenweite gleich 3 Säulendicken); ist der Tempel ein Systylos (die Zwischenweite = 2¼ Säulendicken), so kommt zwischen 2 Säulen ein Dreischlitz. Für die Mittel-Säulenweite der Vorder- und Hinterfronte gilt das Obige.

Das Dreischlitzkapitäl sei = ⅙ Model.

Der Kranzleisten darüber betrage mit Inbegriff des obern uud untern Leisten = ½ Model.

Die Kranzleistenausladung = ⅔ Model.

Die Höhe des Giebelfeldes = ⅑ der Breite, vom einen Kehlleistenende der Fronten zum andern.

So weit Vitruv's Vorschrift zur (römisch)- dorischen Ordnung. Auf diese Sätze werde ich der Reihe nach zurückkommen.

Der Säulenschaft.

Der Schaft ist in seiner Stärke von der Ausdehnung des Bauwerkes abhängig. Die dorische Säule war stärker der Natur wie folglich dem Verhältnisse nach, als die Säulen der beiden andern Ordnungen. Die Ausdehnung des Bauwerkes bestimmt die Schwere der Last des Draufbaues, im vorliegenden Falle die Last des Gebälkes und

Dachwerkes. Man ist sofort mit dem ersten Blicke überzeugt, daß das Verhältniß der griechisch-dorischen Säule, so wie sie uns die ältesten Zeiten überliefert haben, bis zur höchsten Blüthezeit, in welche die Ausbildung der Säule wie der übrigen Tempelverhältnisse fällt, einem ausgedehnten Bauwerke entsprochen hat.

Die dorische Säule besteht aus Schaft und Kapitäl. Beide zusammengenommen betrugen in der frühesten Zeit am Tempel von Corinth 4⅛ untere Säulendurchmesser. Diese Stärke nun war allerdings dazu gemacht, einem mächtigen Tempelbau Standfestigkeit und Fuß zu geben. Fragt man sich, was die Griechen, denen ein feines Gefühl für Formen doch nicht mangelte, veranlaßte, so gewaltige Mittel zu verwenden, so wird man dies füglich dem Mangel an Erfahrung in dem Steinbau zuschreiben müssen. Die Sache ist demnach also zu beurtheilen: Setzt man die Säule zur Unterstützung der Last, so wird ihre Stärke von der eigenen Höhe und der Last des Draufbaues abhängig sein; ist die Pressung gleichförmig, so genügt eine Stütze, wenn sie ihrer Stärke nach nicht ausgebogen werden kann, ist die Pressung aber ungleichförmig, so wird diese Stütze auch im Verhältniß zu jener verstärkt werden müssen, d. h. während dort die Verbreitung der Base genügte, muß hier der gesammte Schaft verstärkt werden. Was kann nun aber diese ungleichförmige Pressung bezwecken? — Die Erdbeben, welche sich überall in Griechenland so häufig verspüren lassen, machten sie nothwendig, und dies war denn auch der Grund der Verstärkung der alt-dorischen Säulen. Wenn dem so ist, so sind die Früheren gewiß von jedem Vorwurfe freizusprechen; denn es mußte der Zeit und der durch fortgesetzte Kunstübung unausgesetzt gesteigerten Erfahrung überlassen bleiben, da herabzugehen, wo zu viel geschehen war.

So geschah es denn auch, daß man bis zur Blüthezeit griechischer Kunstübung mit diesem Verhältniß etwas über 5⅗ Durchmesser hinaufrückte, wie die Säulen des Theseustempels und Parthenons erweisen.

Der Fortschritt betraf demnach nur wenig über einen Säulendurchmesser. Wir können daraus ersehen, wie behutsam man war, die Ausbildung der Säule zu steigern, und wie sehr man sich in der Form an das Naturgesetz und die Construktion hielt. Von der höchsten Steigerung dieses Verhältnisses in Griechenland liefert uns der Tempel von Nemäa ein Beispiel, wo wir Säulen von 6⅓ Durchmessern treffen, ein Verhältniß, das in natura kühn, gemäß der Höhe der Säulen schlank und für sichere Stützung großer Lasten selbst nicht mehr

geeignet scheint, insofern man mit Gewißheit auf Schwankung rechnen darf. Ueberhaupt giebt jener ganze Tempelrest, wie er in seinen Trümmern am Boden liegt, das sicherste Zeugniß, daß die Verschwächung der Elemente des dorischen Baustyles hier zum Aeußersten getrieben wurde.

Wenn nun allerdings Säulen, wie jene am Parthenon, welcher eine Höhe von 10.398 Mtr. zukommt, oder jene am Tempel von Nemäa, welche 10.161 Mtr. maßen, von denen das Verhältniß der ersten die mittlere, das der letzten aber die letzte Gränze dorischer Stärke des Säulenstammes aufweist, und wenn man im Anschauen der ersten Säule sogar ein freies und schlankes Verhältniß zu dem Gebälke und dem Dachwerk findet, so läßt sich nicht leugnen, daß auch im vorliegenden Falle unsere allgemeinste Empfindung mit der Natur der Sache vollkommen übereinstimmt. Wer, frage ich keck, tritt vor den Parthenon und ist von der Imposanz, der Würde des Werkes und der Macht der Verhältnisse nicht gleich mächtig ergriffen, wenn ihm die Natur nicht allen Sinn dafür versagte? — Es ist eine Wahrheit, welche sich im Anschauen jener Tempelreste herausstellt, daß die Verhältnisse der Säulen sich meist schlanker gestalten als man im Anschauen der Maße auf dem Papiere zu glauben geneigt ist, so z. B. scheinen die Säulen von Corinth zu 4 Durchmesser Höhenverhältniß, die ihrerseits übrigens 7.260 Mtr. hoch gewesen sind, in der Natur bei weitem schlanker und beherrschen doch, so wenige ihrer auch sind, auf wahrhaft imposante Weise ihre Nachbarschaft, geschweige jene eines Parthenon. Wie aus einem wohlgelungenen Guß gänzlich untadelhaft stehen sie da und wurzeln auf festem Grunde, daß der Empfindung keine Lücke bleibt. Schon ein anderer Fall betrifft die Säulen von Nemäa, sie scheinen wohl gute 7 Durchmesser hoch, das schwache Kapitäl vollendet die Täuschung, welche aber leider für den Werkbestand als wichtigere Sache zur Wahrheit wird, wie dies die folgenden Vergleiche verständigen werden.

Faßt man die drei Gränzen der Säulenverhältnisse des dorischen Tempelbaues zusammen, so ergeben sich: Säulen nahe zu 4 Durchmessern, zu 5½ und darüber, dann zu 6⅔ Durchmesser, wie weiter unten genauer angegeben ist.

Es ergeben sich nun aus den folgenden Untersuchungen die Resultate, daß man in der frühesten Zeit in Beziehung der Stärke durchgängig zu weit ging. In der mittlern Zeit, der Blüthe griechischer

Kunst, stellt sich eine überraschende Klarheit der gesammten dorischen Tempelconstruktion heraus, in der letzten aber ergiebt sich, daß man aller Orten zu schwach verfuhr, da sichs um Wesenheit irgend der Sache gehandelt hat. Ist dem so, so bleibt kein Zweifel übrig, daß man im Verhältniß der Säule eben so die Gränzen natürlicher Anordnungen überschritt, oder es doch bis zur äußersten Gränze dabei trieb. Ebenso liegt außer allem Zweifel, daß die Schwankung der Tempel, durch die Erdbeben hervorgebracht, über die Stärke der Säulen ältester und jüngster Tempel mit entscheiden half. Verfolgen wir ferner obige Andeutung, daß, wenn eine gleichförmige Pressung vorhanden ist, keine Ausbiegung der Stütze zu besorgen sei, so werden wir finden, daß die Last so groß sein könne als der Widerstand des Materials es erlaubt. Forscht man in deutschen Bauwerken des Mittelalters, so finden sich viele Beispiele zum genügenden Beweise. Mit welcher scheinbar großen Kühnheit man dort auch verfuhr, wußte man die Last doch nach Willen zu vertheilen. Gerade die Sicherheit des struktiven Verfahrens entschuldigte die Schlankheit ihrer Stützen und Säulen. Hätte man aber in Griechenland dasselbe thun wollen, so würde man wegen der Erdstöße der Gefahr des Einsturzes nicht selten blosgestellt gewesen sein.

Legt man selbst den wissenschaftlichen Maßstab an jene früheren Werke, so halten sie die Probe aus. Rondelet berechnet im Zusammenhalt des Resultates mit der Erfahrung, daß die Standfestigkeit einer freistehenden Mauer gut sei, wenn sie $\frac{1}{8}$ ihrer Höhe breit ist. Setzt man hierzu die Last, welche die dorische Säule zu tragen hatte, die Ungleichförmigkeit des Druckes bei Schwankungen, und die sonst unverbundene, freistehende Säule als Stütze, so braucht man sich nicht zu wundern, wenn man gegen $\frac{1}{6}$ der Höhe zur Breite herabgerückt ist. Die vielen und fortgesetzten Erfahrungen, welche der Grieche im Steinbau gemacht hatte, mußten dieses Verhältniß endlich zum constanten Verhältnisse erheben. Der Erlang desselben war also auch nicht so beiläufig, wie Vitruv meinte, sondern durch Natur und statistische Gesetze begründet und ausgebildet.

Die Sorge, diese Standhaftigkeit zu begründen, ließ sich der früheste Dorier deshalb sehr angelegen sein. Er fühlte, daß er der Säulenstärke, so wie er sie am untern Stammende abzusetzen für nothwendig hielt, nicht durchgängig bedürfe, um der Erreichung seines Zweckes sicher zu sein; deshalb setzte der Werkmeister des Tempels von Corinth die untere Schaftstärke ziemlich derb ab, weil aber seine Säule immer

noch die geringe Höhe von nur wenig über 7 Metern hatte, traf sein Geschmack, der auch hier mit der Zwecklichkeit der Sache Hand in Hand ging, die Anordnung, die Säulen stark zu verjüngen. Natürlich mußte mit der Erfahrung auch die Verjüngung der Säulen geringer werden, ob man schon die Griechen ganz im Zusammenhang mit der Andeutung verfahren sahe, daß der Schaft, wenn die Säule hoch war, verstärkt werden mußte, um Festigkeit zu gewinnen. Um klar und anschaulich die Wahrheit dieser Sache vorzuführen, sind hier die Verhältnißzahlen angegeben, die sich in überraschender Ordnung gestalten.

Verhältnißzahlen wie vielfach der obere Säulendurchmesser in den unteren enthalten ist:

Am:	Sysypheum	Theseustempel	Parthenon	Nemaea.
	1.53	1.325	1.30	1.26
Deren Säulenhöhen betrugen:				
	7.260	5.685	10.398	10.161
Höhenverhältniß der Säulen zur untern Schaftstärke:				
	4.03	5.58	5.62	6.35

Am Sysypheum ergiebt sich demnach die stärkste Verjüngung der Säule, die Erfahrung und Höhe der Säulen bestimmten nun die geringere Verjüngung. So z. B. verhält sich die Verjüngung der Säulen des Sysypheums gegen jene des Theseustempels

wie 1.53 zu 1.32,

aber hier war die Erfahrung schon mit dem Gesammtverhältniß der Säule hinaufgeschritten, denn wie vorsteht, ist sie über einen Durchmesser gegen die frühere erhöht. Man hatte sich sofort auch die untere Stammstärke zu vermindern getraut, es blieb aber dennoch die Nothwendigkeit vorhanden, eine breite Basis gegen das übrige Verhältniß des Säulenschaftes abzusetzen, wornach auch der Geschmack, mit der Natur der Construktion in Uebereinstimmung, sein Recht geltend machte, der Säule eine freie, möglichst schlanke Form zu geben. Da sie kurz war, mußte sie nothwendig stärker verjüngt werden, wenn vorstehendes Recht geltend gemacht werden sollte! Deshalb findet sich denn auch das Verhältniß der Verjüngung gegen jenes der Säulen des Parthenon

wie 1.325 zu 1.30.

Die Säule des Parthenon war aber über fünftehalbe Meter höher, als jene des Theseustempels, darum mußte ihr nach dem Obigen eine

schwächere Verjüngung zugetheilt werden, auch sehen wir hier die Zeit thätig eingreifen, da sie das gesammte Säulenverhältniß noch über $\frac{1}{10}$ der untern Schaftstärke erhöhete. Aber auch am Tempel von Nemäa sehen wir die Reflexion vortreten, denn das Verhältniß der Verjüngung verhält sich: Parthenon zu Nemäa

wie 1.30 zu 1.26,

was, obschon die letztere Säule geringer an Höhe ist, dennoch das Wachsthum des Verhältnisses zum Säulendurchmesser veranlaßte, der, wie vorsteht, gegen $\frac{1}{6}$ weiter betrug.

So ergiebt sich aus dem Vorerörterten, daß der Säulenschaft seine Ausbildung der Erfahrung und fortgesetzten Kunstübung verdankt.

Allenthalben stößt man auf Thatsachen, welche die Achtsamkeit auf struktive Nothwendigkeit bekunden. Als solche erkennt man ebenfalls die Verstärkung wesentlicher Theile, wo es Noth that. Hier im vorliegenden Falle sind es die Schäfte der Ecksäulen. Es ist jedem Baumeister einleuchtend, daß man die Ecke zu verstärken habe, um fest zu bauen. Diese Stammverstärkung aber betrug an den Ecksäulen des Parthenon gegen die andern 7 Ctmtr., am Theseustempel 4 Ctmtr., so daß also hierdurch ein Ueberschuß an Last als Gegendruck erzweckt wurde, der natürlich mit der Höhe der Säulen im Verhältniß wachsen mußte. Wie ich schon anderwärts erinnerte, ist die Meinung durchaus unzulässig, als hätte man diese Ecksäulen gegen die andern nur darum verstärkt, weil sie von der Luft schärfer begränzt gewesen seien, als die übrigen, und daher auch dünner ausgesehen haben würden, wenn man sie nicht verstärkt hätte, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sich Jeder heute noch an den Tempeln überzeugen kann, daß diese Ecksäulen in der Wirklichkeit stärker aussehen als die andern. Kann man sich über den Zweck und Willen des Griechen täuschen, da er ganz in dieser Sinnesweise die Ecksäulen alle sich näher gerückt hat? Glaubt man etwa, nur die Unregelmäßigkeit einiger Tryglyphen, bei der es ja doch geblieben, hätte den Griechen zur lächerlichen Spielerei mit seinem wichtigsten Elemente veranlaßt? — Und ist der Mißstand nicht größer und in die Augen fallender, eine mächtige Säule der andern näher zu rücken, als es auffallend war, ein paar kleine Tryglyphen nach Umständen zu verrücken? — Genug davon, unten mehr.

Diese beiden letzten Thatsachen sind es nun auch in der That mit andern ähnlichen, welche uns überzeugen müssen, daß stets der Verstand dem Genius des griechischen Baumeisters zur Seite stand und

ihm sorgfältig die Gränzen seiner Kunst bezeichnete, wornach er sich zur größten Klarheit erhoben hat, und so der Baukunst ewig gültige Vorbilder an Herrlichkeit und Würde hinterließ, die Allem überlegen sind, was in dieses Gebiet gehört.

Um nun auch Vitruv's zu gedenken, so behauptet dieser: „die dorische Säule sei 7 Durchmesser hoch." Wir werden in den nachgestellten Maßvergleichen die Vitruv'schen Maße alle zu gering gegen den griechisch-dorischen Tempel ausfallen sehen; die Ursache davon ist sein Mißverstand des griechisch-dorischen Tempelbaues. Wie die Zeit, in der er gelebt, war auch er von Vorurtheilen behaftet. Betrachtet man die allmälige, sorgsame Steigerung des Höheverhältnisses der antiken Säulen und vergleicht man Vitruvs Säulenverhältniß mit denen des Parthenon, so ergiebt sich ein Ueberschuß der Höhe von beinahe anderthalb Säulendurchmesser, mithin ein gänzliches Hinausweichen über die Gränzen des dorischen Tempelbaues. Wie sich später zeigen wird, hat die Construktion zwischen seinem dorischen und jonischen Tempel eigentlich gar keine Gränze gezogen; völlig gleichgültig war es bei ihm, ob Jonisch oder Dorisch gebaut wurde, wenn nicht die Decoration entschied. Aus diesem Mißverstande werden wir jene Confusion seiner Ordnungen erwachsen sehen, welche die Architectur zum wahrhaftigen Labyrinthe gemacht hat. Er gewöhnte den Magen so nach und nach durch körnige Speisen zur Verdauung, und als er erstarkt war, fühlte er von harter Kost geradezu keine großen Beschwerden mehr. Dies haben die Zeiten bewiesen.

Wie sich nun aus dem Verhältniß der dorischen Säule Vitruvs nachweisen läßt, ist ihr die nothwendige Stärke geraubt, sie weicht völlig aus der Reihe der starken Elemente, welche die Construktion für ihren Zweck nöthig erachtet hat, und ist mit einem Worte zu schwach, nicht mehr griechisch-dorischer Natur.

Der Mißverstand, welcher zuerst die Hauptsache traf, ging nun schleunig auf die weitere Gestaltung des Stammes über. Ich habe gezeigt, wie man aus natürlichen Ursachen den Säulenstamm nach oben sich verjüngen ließ, und welches Verhältniß dadurch für kürzere oder längere Seiten hervorgegangen ist. Vitruv thut nun zwar ein Aehnliches, sei es auch nur aus decorativem Grunde, weil denn doch das Gefühl der Nothwendigkeit der Construktion nicht ganz ausweichen kann. Sein Verhältniß trifft indeß doch in sofern mit der Antike nicht zusammen, als es sich auf anderer Basis erhob, so daß er z. B. beim

Theseustempel gemäß dessen Größenverhältniß bestimmte: „man theile den untern Durchmesser in 6½ Theile und gebe 5½ davon der obern Schaftstärke." Dieses giebt schon eine Differenz von etwa 9 Ctmtr. um welche sein Schaft stärker werden würde. Aus diesen Vergleichen erwächst natürlich kein weiterer Nutzen, um aber den bedeutenden Nachtheil, den die Stammverjüngung für die Schönheit der Form herbeiführe, darzuthun, muß gesagt werden, daß die Bemerkung Vitruvs, „es sei der Säule am dritten Theil der Schafthöhe zuzusetzen", hinlänglich war, einer Unart Bahn zu brechen, welche das Heer der Säulenschweller auf die Beine brachte.

Fragt man sich, wie es anzufangen sei, die Säule am geeignetsten zu verjüngen, so drängt uns die Antwort immer nach der nothwendig gewordenen geneigten Linie. Die Griechen haben sich auch in vorliegendem Falle keines Anderen vermessen, wie mich die genauesten Messungen an Ort und Stelle überzeugten. Dennoch verzweifeln die neuesten Lehrbücher noch immer nicht, eine lächerliche Regel zur Schwellung in Zahl und Reim zu fassen! Jeder Auswuchs an der Säule ist ein körperlicher Mangel; man suche ihn bildsam hinwegzunehmen, wo man ihn am Körper haften sieht; denn dem Auge des Künstlers ist und muß er völlig unerträglich sein. Mit dem geschwellten Irrthum haben sich die Vertreter Vignola's breit gemästet, es ist dies ein Liebeszeichen, mit dem die Schüler den Meister bestürmten, und dem die Säule den Fettbauch verdankt. Vignola fing an, eine Regel ins Werk zu setzen, schwellte und rundete; die Verehrer Vignola's gingen dann weiter und schwellten das Bäuchlein zum Bauche, daß die Säule am Stammende gerade da dünner geworden ist, wo sie nach dem einfachen Menschenverstande hätte am stärksten sein müssen. Daviler, ein französischer Architect und Autor, fand die Manier Vignola's noch zu kunstreich und sagt sofort Herrn Blondel dafür den wärmsten Dank, daß er ihn mit der Maschine bekannt gemacht hat, womit Nikomedes die Conchoïdallinien beschrieb, und wodurch er eines Mittels habhaft geworden war, womit die Säulenschwellung mit einem Male abgerissen werden konnte; er beschreibt dies Mittel auch. Christ. Sturm, Dolmetscher der Gesinnungen Davilers, giebt mathematischen Grund und Ursache dafür und erklärt deshalb: „Am Stamm der Säule sind zweierlei zu betrachten, nämlich die Verdünnug und die Ausbauchung. Die Verdünnung ist nach Art der Bäume gemacht, die Ausbauchung aber ahmet den menschlichen Leib nach,

welcher in der Mitte dicker ist als oben und unten." Später fährt er so fort: „Weil man in alten Ruderibus kein Beispiel und in Vitruvii Büchern nichts davon angemerkt findet, ohne daß er saget: man müsse an dem dritten Theile der Säulenhöhe etwas zusetzen«; ist zu glauben, daß die Alten nichts davon gewußt haben" u. s. w. Da indessen die Mode, Säulen zu schwellen, sagt er, unter den neueren Baumeistern sehr stark aufgekommen wäre, wolle er die alten Regeln auch mit einer neuen bereichern; und diese giebt er dann an. Hieraus mag nun Jeder die Gültigkeit der Ursachen kennen lernen, wie man die Kunst hinaufgestimmt hat! —

Am Schafte der Säulen findet sich noch die Cannelirung angeordnet. Die mögliche Ursache, welche sie ins Leben geführt haben könnte, ist oben berührt worden. Es bleibt hier nur übrig, von der Anordnung derselben zu reden.

Betreffend die Anordnung, mußte man mit der Natur der Säule übereinstimmend verfahren. Einer stärkeren Säule mußten weniger Canäle angepaßt werden, einer schwächeren vermöge der natürlich zu erzweckenden Zartheit mehrere. So kam es, daß man der dorischen Säule 20 Canäle gab, den zarteren Ordnungen 24 bis 26. Form und Curven der Canäle mußten sich deshalb ändern. Am Dorischen war die Wahl bald entschieden, es mußten flache Curven auftreten, wenn man die Säule nicht unnuütz verschwächen wollte. So war dieselbe auch in der That mehr oder weniger dem Kreissegment genähert. Um eine Curve der Art vor Augen zu legen, dient Fig. 11 Blatt 1, welche in natürlicher Größe die Canäle vom Theseustempel zeigt. Wie aus vorliegender Form abzusehen, war dieselbe kein Kreissegment, sondern an den Ecken stärker gekrümmt, in Mitte aber geradliniger, mithin aus freier Hand gebildet. Diese Canäle stießen nicht in einer scharfen Linie aneinander, sondern waren durch Stäbchen, deren Größe t—t zeigt, getrennt. Indessen wich man in Bildung dieser Canalhöhlen auch ab, so daß z. B. jene des Parthenon sich dem Kreissegment mehr nähern. Will man nun zum Vergleiche mit einer ähnlichen Form der Canalhöhlen die jonische betrachten, so stellt Fig. 12 einen Canal in Hälfte der wirklichen Größe dar, so wie man ihn am Erechtheustempel nebst den stärkeren Zwischenstäben t sieht; man findet an diesem Tempel aber auch Canäle nach überhöheten Halbkreisen geordnet.

Wie schon früher erinnert ist, war die aufstrebende Linienbewegung der Canäle immer noch mit der Natur der Säule in Verbindung

gebracht, und daher als wohlgeordnet anzusehen. Indeß blieben die späteren Zeiten, welchen diese Canäle wieder zu einfach bedünkten, der klaren, verständigen Anordnung derselben durchaus nicht getreu. Man trennte am Schafte durch Bänder, Zwischenweiten wurden durch Pfeifen und wieder mit Canälen versehen, diese ihrerseits aber mit andern häßlichen Verzierungen ausgefüllt, auch ließ man Feuerflammen, Schiffschnäbel und dergleichen Unsinn aus dem Stamme hervorwachsen u. s. w. Eben so hatte man mit Quader u. s. w. die Schäfte getrennt und zerschnitten. Michael Angelo hat einige Proben hinterlassen, z. B. die geschmacklosen Pforten Sermonette-Grimani! Eben so hat man die Säulen endlich hinaufgeschraubt und gewunden, eine Probe davon vom Cavalier Bernini am Hochaltar der Peterskirche ist rein dem Begriffe der Stütze entgegengekehrt. Freilich kann man auch eine Unterstützung aus den Werken des frühesten Alterthums, wenn auch nur für ähnliche Dinge finden. Aegypten liefert uns viele Beispiele, daß man die Säulen trennte und schiente, auch die älteste Probe aus Griechenland an der Schatzkammer des Atreus gehört hierher, wo man im Zickzack bänderähnlich umwundene Säulen vor die Thüre gestellt hat,— ein Motiv, was der Byzantiner sich später bereitwillig zu eigen machte, weil auch er wieder in die Kinderschuhe der Architectur getreten war, um einen neuen Cursus zu beginnen, in dem er zur Hälfte der Entwicklung stehen geblieben ist. Wie dem auch sei, es wird sich Jeder gestehen, daß der natürlichste Zierrath für den Säulenschaft, die aufstrebende Bewegung: die Canäle sein müssen, weil sie mit der Natur der Säule selbst in Uebereinstimmung gebracht sind. Der Canäle Vignola's zu gedenken, so sind es Kreissegmente; von ihrer Construktion will ich bei Gelegenheit des Säulenkapitäles reden. Um dieses aber zu untersuchen und verständlich zu machen, sehe ich mich veranlaßt, vorher vom Architrave zu reden, weil das Säulenkapitäle von ihm abhängig ist, wie sich herausstellen wird.

(Den Schluß dieser Untersuchungen im zweiten Hefte.)

Back of
Foldout
Not Imaged



Wandgemälde von Jul. SCHNORR v. Carolsfeld.

Nach dem Carton auf Stein gez. von Alexander Strähuber.

KAISER RUDOLPH ALS RICHTER.

IV.

Julius Schnorr von Karolsfeld

und

seine neuesten Compositionen.*)

Es ist in der That in hohem Grade anziehend, dem geistigen Entwickelungsgange merkwürdiger Menschen, zumal der Künstler und Dichter, nachzuforschen und zu sehen, wie sie im Verlauf der Zeit, durch innere Kraft und äußere Umstände vorwärts getrieben, zu der Bildungshöhe emporstiegen, auf welcher sie würdig waren, Gegenstand der Verehrung ihrer Zeitgenossen zu sein. Unter den lebenden Künstlern giebt es nur wenige, die mit so entschiedener Steigerung ihrer Kräfte von Stufe zu Stufe vorwärtsgeschritten wären, als dies von Julius Schnorr behauptet werden kann.

Vom zartesten Knabenalter unter der Leitung seines würdigen Vaters und in betriebsamer Gemeinschaft mit glücklich begabten Brüdern künstlerisch schaffend und bildend, sehen wir ihn schon frühzeitig mit überwiegender Liebe den sinnreichen Erfindungen Benvenuto Cellini's und in weiterem Fortschritte den lebensvollen Gestaltungen Michelangelo's zugethan. Wir sehen ihn späterhin während seines Aufenthalts zu Wien, von der Charakterlosigkeit der herrschenden Kunstrichtung abgewendet, und wie andere Gleichgesinnte, dem Studium der Meister des deutschen Mittelalters hingegeben, in deren frommsinniger, einfacher Weise zu schaffen damals sein höchstes Glück war. Aus jener Zeit ist, wie es scheint, nichts von ihm durch Radirung oder Lithographie vervielfältigt worden; wohl aber existiren viele Zeich-

---

*) Hierzu der auf Stein gezeichnete Umriß: „Kaiser Rudolph als Richter.“

nungen und einige Bilder im Besitze sächsischer Privatpersonen, welche seine damalige Richtung bezeichnen. Die Bewerbung Jacobs um Rahel, von Merz radirt, stammt aus einer viel spätern Zeit und charakterisirt die angedeutete Kunstrichtung nicht mehr, wenn auch eine gewisse Trockenheit in einigen Theilen dieser Arbeit fühlbar ist. Die Gestalt der Rahel ist ganz in der charakteristischen Anmuth gedacht und gezeichnet, die seinen weiblichen Figuren einen so eigenthümlichen Reiz giebt. Die Lithographie von Hoff nach einer größern Zeichnung, das erste Zusammentreffen Jacobs mit Rahel am Brunnen darstellend, ist, wiewohl aus einer frühern Zeit herrührend, doch auch erst im Jahre 1820 entstanden. Nausikaa mit ihren Gespielinnen, wovon das Tübinger Kunstblatt einen Umriß mittheilte, gehört etwa dem Jahre 1824 an.

Im Jahre 1814 kam Schnorr nach Italien. Damals wurde für seine gesammte Kunstrichtung der Auftrag entscheidend, für die Villa Massimi Darstellungen aus Ariosto's phantasiereichen Dichtungen in Fresco zu malen. Jetzt sehen wir ihn leidenschaftlich bewegte Scenen des romantischen Mittelalters mit vorzüglicher Liebe und ungewöhnlicher Leichtigkeit darstellen und so dieselbe ursprüngliche Neigung wieder durchbrechen, die ihn schon früher zu dem Studium der Kunstgestaltungen Michelangelo's getrieben hatte. Dieser große Meister konnte ihm freilich bei der Lösung seiner damaligen Aufgabe nicht besonders nahe treten, wegen der gänzlichen Verschiedenheit ihrer Darstellungsstoffe, wohl aber suchten die gediegenen alten Italiener, neben einer lebendigen Naturanschauung und dem nachhaltigen Einfluß des früheren Studiums altdeutscher Meister, wieder ihr volles Recht bei ihm geltend zu machen. In diesem Verhältnisse, in der Milderung der ursprünglichen Neigung durch den sinnigen, aus der innerlichen Durchdringung früherer Kunstweisen gewonnenen Ernst beruht, glaube ich, die Art seiner gesammten gegenwärtigen Kunstrichtung und deren tiefere Bedeutsamkeit. Mit sich selbst und seinen früheren Bestrebungen abschließend, gewann er während der neuen Arbeit eine fast unbedingte Selbstständigkeit, und es verknüpften sich die vereinzelten Bestrebungen früherer Zeit in einer mit Frische und Unbefangenheit weiter verfolgten Richtung, die ihm durch Naturanlage und Zufall gleichsam angewiesen war. Das Tübinger Kunstblatt theilte damals zwei seiner Darstellungen aus Ariost in gestochenen Umrissen mit. In der einen sehen wir Karl den Großen, wie er mit seinen Schaaren zur Vertheidigung von Paris zieht, in der andern den sogenannten Sechskampf,

wo Roland den heidnischen König Agramant niederzuhauen im Begriff ist. Kunstkritiker, welche damals Gelegenheit hatten, diese und einige andere Bilder desselben Kreises mit der früher entworfenen, als Deckengemälde in der Villa Massimi ausgeführten Darstellung des Festes, welches Karl der Große auf dem Felde bei Paris gab, durch die Anschauung zu vergleichen, haben darin einen auffallenden Fortschritt wahrzunehmen gemeint. Sie schienen ihnen gleichsam aus einer ganz andern Bildungsepoche des Künstlers herzustammen. Wie glänzend hat sich bewährt, was damals, als im Jahre 1825 diese Darstellungen Schnorr's in der Amtswohnung seines Vaters zu Leipzig im Carton ausgestellt waren, der verstorbene Professor A. von Wendt bei dieser Gelegenheit aussprach, wenn er von der beharrlichen Thätigkeit des jungen Künstlers noch viel Herrliches erwartete! Bald nach der Beendigung der Frescomalereien in der Villa Massimi bot sich demselben ein noch bedeutenderes, seinen Kräften angemessenes Feld für künstlerisches Wirken in der eingeschlagenen Richtung dar.

Wir wissen, wie um jene Zeit die junge deutsche Kunst in der Hauptstadt Baierns eine neue Heimath und in dem Könige Ludwig einen eben so einsichtsvollen als großmüthigen Beschützer gefunden hatte. Dort begann damals in ihrem Gebiete ein so reiches, regsames, ungetrübtes Streben, wie man es seit der Zeit der höchsten Kunstblüthe des deutschen Mittelalters nicht mehr gesehen hatte. Es ist viel von der Kunstsinnigkeit des Königs gesprochen worden, was aber den von ihm ausgegangenen Unternehmungen im Bereiche der Kunst ihr unterscheidendes Gepräge aufdrückt, dies ist die Erkenntniß der tieferen Bedeutsamkeit und öffentlichen Bestimmung der Kunst, die Einsicht, daß ein Gedeihen derselben nur in dem gemeinschaftlichen Zusammenwirken ihrer verschiedenen Zweige möglich sei. Der einzige unter den lebenden europäischen Fürsten, der in solchem Sinne der aufblühenden Kunst nicht blos äußeren Schutz angedeihen ließ, sondern auch die entsprechenden Mittel ihrer Wirksamkeit und einen zusagenden Boden verlieh, bildete König Ludwig den anregenden und belebenden Mittelpunkt aller Kunstbestrebungen in der Hauptstadt seines Landes. Hier wurde es so der Kunst gestattet, in der weitesten Ausdehnung und durch wirksames Ineinandergreifen ihrer verschiedenen Gattungen für dieselben öffentlichen, monumentalen Zwecke thätig zu sein. Malerei und Bildnerei traten mit der Architectur in eine innigere und erfolgreichere Verbindung, als es seit Jahrhunderten der Fall war. Damit war zugleich

ihre lebendige Beziehung zur Religion und Geschichte wie zu dem gesammten geistigen Bildungsleben des Volkes ausgesprochen.

Künstler, die sich mit Darstellungen aus der weltlichen Geschichte beschäftigen, sind heut zu Tage, namentlich in Deutschland, eine noch durchaus seltene Erscheinung. Im Allgemeinen fehlen bei uns die gleichen Bedingungen, die, was Mannigfaltigkeit und Reichthum der Production betrifft, der Entwickelung dieses Zweiges der historischen Kunst in Frankreich so überaus förderlich sind, wo das vereinzelte landschaftliche Interesse in dem allgemeinen Bewußtsein und die abgesondert wirksamen Kunstkräfte in dem abgezirkten Boden der gemeinsamen Hauptstadt ihre Einigung finden. Ein Nationalmuseum in demselben Sinne und Umfange, wie das zu Versailles, ist für Deutschland nicht gedenkbar. Und dennoch ist unsere Geschichte so unerschöpflich reich an außerordentlichen Begebnissen, die nicht ein blos provinzielles, die ein nationelles, ja welthistorisches Interesse für sich in Anspruch nehmen. Indeß kommt es nicht auf die Vielheit, sondern auf den künstlerischen Werth der Hervorbringungen an, und was die provinzielle Entwickelung des deutschen Lebens betrifft, so hat sie auf deutsche Kunst und Wissenschaft unbestritten mehr förderlich als nachtheilig gewirkt. Aber die historische Kunst bedarf zu ihrem Gedeihen der öffentlichen Begünstigung, ihre Entwickelung wird getragen und gehoben durch das geschichtliche, Fürsten und Völker gleichmäßig durchdringende Bewußtsein.

Auch in dieser Hinsicht ist es namentlich Baiern, wo sich gegenwärtig nach allen Richtungen hin das Bestreben geltend zu machen sucht, den Forderungen der geschichtlichen Vergangenheit gerecht zu sein und dieselbe durch lebendige Bande mit der Gegenwart zu verknüpfen. Man ist hier nicht nur beflissen, die fortwirkenden Ergebnisse der Thaten und Gedanken früherer Geschlechter in das gegenwärtige Leben hereinzuziehen, sondern auch selbst die Formen verschwundener Zustände durch ihre Wiederaufnahme in der Wirklichkeit wie für die Erinnerung festzuhalten. Dieses Streben nach einem festen, historisch begründeten Fundamente kam nothwendigerweise besonders der bildenden Kunst zugute. Sie hörte auf, ein vagabondirendes Leben zu führen und, verweichlichend und verweichlicht, zersplitternd und zersplittert, den äußerlichen, unbestimmten, zufälligen und launenhaften Zwecken der Mode, der Gefühlseitelkeit und Sinnenlust dienstbar zu sein. Höhere, ernstere Anlässe und Motive lagen ihrer dortigen Entwickelung zum Grunde. So konnte nur hier das Streben nach monumentaler Ausübung der-

selben Wurzel fassen. Damit erwachte der Eifer für vaterländische Geschichtsmalerei, und so sehen wir dieselbe hier zuerst wieder in neuerer Zeit ihrer Bestimmung zurückgegeben, öffentliches Denkmal vaterländischer Größe und lebendiges Spiegelbild der ruhmvollen Tugenden früherer Geschlechter zu sein. Die im Auftrag und nach der Auswahl des Königs, unter der Leitung von Cornelius in Fresco ausgeführten Darstellungen aus der Geschichte des Wittelsbacher Hauses in den Arkaden des Hofgartens konnten daher hier um so eher ihre Entstehung finden, wo bereits im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Peter Candid die geschichtliche Frescomalerei übte und eine Reihenfolge von Darstellungen aus der baierischen Geschichte entwarf, die noch heute in Zeichnungen aufbewahrt werden.

Damals war es, wo Schnorr aus Italien nach München berufen wurde, um fünf große Säle in dem unteren Geschoß des neuen Königsbaues mit bildlichen Darstellungen aus dem Nibelungenliede al fresco zu schmücken. Er gehörte zu den wenigen Künstlern, die, fast ausschließlich für die Frescomalerei thätig und beim Entwerfen ihrer Compositionen an eine begränzte und zwecklich bestimmte Räumlichkeit gebunden, sich von der fremdartigen Berührung eines wandelbaren und in subjective Verweichlichung ausartenden Zeitgeschmacks frei erhielten; und er ist auch seitdem unabänderlich der strengstylistischen, historischen Kunstübung und Darstellungsweise treu geblieben. Die auf Bernini und Maratta folgenden Zeiten beweisen allerdings, daß selbst die mit der Architectur verbundene Malerei nicht vor Verirrungen, Willkürlichkeiten und Abgeschmacktheiten schützt, wenn einmal die Kunst im Verfall begriffen ist, aber sie kann diesen Verfall längere Zeit aufhalten. In dieser Verbindung ist die Malerei ganz geeignet, der Ueberschwenglichkeit des Gefühls, das zur Zeit verweichlichter Sitte selbst in den Darstellungen bildender Kunst gern das Uebergewicht zu erlangen strebt, Zaum und Zügel anzulegen; sie fordert den Verstand heraus, seine auf Zweckmäßigkeit gerichtete Wirksamkeit durch Composition und Gruppirung wie durch die räumliche Vertheilung der Bilder zu bethätigen; sie begünstigt den tiefern Ernst der Auffassung, die größere Strenge der Zeichnung, den höheren Reichthum an wohlgeordneten Gruppen in Figuren und Gewändern und bildet endlich den allein geeigneten Boden für Ausübung und Gedeihen ächt historischer Malerei. Aus diesem Verhältnisse ist auch die historische Kunstrichtung Schnorr's hervorgegangen; sie war unstreitig diejenige, welche der drastischen Bewegkraft seine Phantasie und der dramatischen Lebendig-

keit seines Auffassungsvermögens am meisten zusagte und ihn seinem gegenwärtigen Wirkungskreise zuführte, den sein königlicher Beschützer mit richtigem Blicke als den ihm vorzüglich zusagenden erkannt hatte.

Der Bildercyklus aus dem Nibelungenliede ist bis jetzt Fragment geblieben; noch vor der Vollendung desselben wurde der Künstler bis auf weiteres abberufen, um in dem zu großen Hoffesten und Audienzen bestimmten Neubau der Residenz drei überaus geräumige Säle mit Wandgemälden aus der Geschichte der deutschen Kaiser: Karl's des Großen, Friedrich Barbarossa's und Rudolph's von Habsburg, zu schmücken.

Dieser Neubau zieht sich in einer Länge von beinahe 900 Fuß zwischen Theilen des alten Schlosses längs dem Hofgarten hin und ist in der Mitte seiner Façade mit einem ungemein prächtigen, im reichen Styl Palladio's ausgeführten Portalvorbau versehen, der aus zwei übereinander sich erhebenden rundbogigen Arkadenhallen besteht. Die inneren Gewölbflächen, Lünetten und Pfeilerzwickel der oberen Halle sind theils mit farbigem Blätterwerk, theils mit Waffengruppen in Stucco, theils mit weißen Stuckreliefs auf blauem Grunde in der Form von Medaillons verziert, die von Victorien gehalten werden, und nach Schwanthalers Zeichnungen Scenen aus der baierischen Geschichte darstellen. Das gekropfte Gesims der zehn vortretenden Säulen dieser Halle trägt, außer zweien den venetianischen Löwen nachgebildeten Löwenfiguren auf den Eckpfeilern, vier männliche und vier weibliche Statuen, die, nach Schwanthalers Modellen, in Kellheimer Marmor ausgeführt, die acht Kreise des Königreichs mit ihren Attributen im römischen Style vorstellen. Hinter diesem Balkon breitet sich der große architectonisch und plastisch geschmückte, 57 Fuß hohe, 75 Fuß breite und 112 Fuß tiefe Thronsaal aus, dessen stattliche Galerie von 20 Säulen getragen wird. Zwischen den letzteren sollen die zwölf Kolossalstatuen der Wittelsbacher Ahnen des königlichen Hauses zu stehen kommen, die nach Schwanthalers trefflichen Modellen von Stiglmair in vergoldeter Bronze ausgeführt werden. Der Thronsaal bildet den grandiosen Schluß einer Reihe hochräumiger Säle, die mit dem blos architectonisch verzierten Festsaal beginnt und bis zum Thronsaal durch die drei Kaisersäle sich fortsetzt. Aus dem Festsaal in den Saal Karl's des Großen tretend, wendet man sich hier, wie bei den folgenden Sälen, linkshin nach der rechten Seite der gegenüberstehenden Thür, wo jedesmal der Bildercyklus beginnt. Im Karl'ssaale sind drei große, durch Thüren in eine doppelte Anzahl von Feldern getheilte Wandflächen zur Aufnahme von sechs Darstellungen aus dem Leben des Kaisers

bestimmt. Die Scene, wie Karl der Große als zwölfjähriger Knabe vom Papste Stephan II. zum Könige gesalbt wird, eröffnet diese Bilderreihe; die Besiegung des Desiderius, die Schlacht gegen die Sachsen bei Bürberg, wovon bereits eine ausgeführte Zeichnung vorhanden ist, und die Taufe Wittekind's setzen dieselbe fort, während auf der den Fenstern gegenüberliegenden Wand Karl's Kaiserkrönung und dessen Tod den Schluß derselben bilden. Die übrigen, diesen Hauptbildern nicht einverleibten wichtigen Begebenheiten aus der Geschichte des Kaisers werden in den sechszehn Abtheilungen des gemalten Frieses ihren Platz finden. Ebenfalls sechs nach derselben Weise geordnete Darstellungen werden den Saal Friedrich Barbarossa's schmücken. Sie sind bereits theils als Zeichnung, theils im Carton vollständig vorhanden, und versetzen uns zuerst nach Frankfurt, wo die Wahl Friedrich's zum deutschen Könige stattfindet; zeigen uns dann seinen Einzug durch eine Lücke der theilweis zertrümmerten Stadtmauern Mailands, weiterhin seine Zusammenkunft mit dem Papste Alexander III. in Venedig und das große Reichsfest in Mainz, wovon unlängst eine gute Lithographie von Hohe erschienen ist, endlich die Schlacht von Ikonium und des Kaisers Tod im Kalykadnos. Die Begebenheiten seines Kreuzzuges schildert der nach Schnorr's Angaben von Schwanthaler entworfene, über 120 Fuß lange, von mehreren hiesigen Bildhauern in Gips ausgeführte plastische Fries.

Im Rudolphssaal sind die beiden Fensterwände durch Säulenstellungen unterbrochen. Daher wird derselbe nur vier größere Wandgemälde erhalten, von welchen uns die beiden neben dem viersäuligen, in den Thronsaal führenden Durchgang befindlichen Darstellungen einerseits Rudolph's Zusammentreffen mit dem Priester, dem er sein Roß anbietet, um über den hochangeschwollenen Wildbach setzen zu können, andererseits des Grafen Erwählung zum deutschen Könige zur Anschauung bringen. Beide zeichnen sich durch würdevolle Einfachheit in Composition und Ausdruck aus. Für die geräumigeren Flächen der gegenüberliegenden, durch eine kleinere Eingangsthüre getrennte Scheidewand sind zwei umfangreichere Compositionen bestimmt. Die eine zeigt uns den Kaiser, wie er über die gefangenen Raubritter zu Gericht sitzt, die andere, wie er im siegreichen Kampf gegen den König Ottokar von Böhmen begriffen ist. Die Bilder folgen stets von der Linken zur Rechten, wenn wir die Wand beschauen; daher gilt die Schlacht als drittes, Rudolph im Richteramt als viertes Bild, woran sich

dann schicklich der Fries reiht. Ueber der Thüre zwischen diesen beiden großen Wandgemälden ist Rudolph's Wahlspruch: **melius bene imperare quam imperium ampliare** in Verbindung mit den beiden allegorischen Gestalten des Friedens und des Ueberflusses angebracht. Jedes der größeren Wandgemälde ist 18 Fuß hoch und 21 Fuß breit, die schmäleren haben bei derselben Höhe eine Breite von 12 Fuß. Composition und Zeichnung zu dem vergangenes Jahr in derselben Manier ausgeführten Friese rühren von Schwind aus Wien her, der die von Schnorr angegebenen Ideen mit lebendigem und feinem Gefühl zu erfassen und mit unerschöpflicher, heiterer Laune, mit Phantasie, Geist und Witz auszuführen wußte. Der Gedanke war, die an des Kaisers Rudolph Wirksamkeit sich knüpfende bis in die jüngste Gegenwart reichende Kulturentwickelung aufblühender Geschlechter zur lebendigen Anschauung zu bringen. Diesen Gedanken sehen wir in einem langen Zuge der anmuthigsten Knabengestalten, die von zwei Seiten zum Thronsaal heranschreiten, verwirklicht vor uns. Es herrscht in dieser schönen Darstellung die reichste Mannigfaltigkeit in Gruppirung, Bewegung, Ausdruck und Nebenwerk; überall treten darin die bedeutsamsten Beziehungen auf Ackerbau, Gewerbe, Kunst nnd Wissenschaft, auf Volksleben und Volkswohl deutlichst hervor, und indem wir uns an dieser heiteren Erscheinung des individuellsten Lebens erfreuen, bemerken wir kaum, daß wir nur allegorische und symbolische Gestalten vor uns haben.

Wahl und äußere Anordnung und, soweit dieselben zur Beurtheilung vorliegen, auch Composition und Zeichnung der zu diesem Bilderkreise gehörigen Darstellungen liefern den Beweis, wie sehr es der Meister verstanden hat, zweckgemäß und mit künstlerischem Verständniß den verschiedenartigsten, in der Sache selbst liegenden Anforderungen Genüge zu leisten. Er hatte nicht nur die gegebenen architectonischen Räume ihrer festlichen Bestimmung gemäß zu schmücken, sondern auch die kaiserlichen Helden, denen diese Räume gewidmet sind, und die durch sie begründeten Entwickelungsperioden des deutschen Lebens auf eine charakteristische Weise zu verherrlichen, eine Aufgabe, deren Lösung ihm aufs Beste gelungen ist. Aehnliche Begebenheiten aus dem Leben der Könige und Fürsten, Thaten des Friedens und des Krieges, heitere Festlichkeiten und blutige Schlachten sehen wir, der Natur der Sache gemäß, öfterer auf seinen geschichtlichen Darstellungen wiederkehren, aber stets in so neuen Wendungen und unter so veränderten Erscheinungen, daß wir nicht weniger die überschwängliche Fülle und Beweg-

lichkeit seiner Phantasie, als die Leichtigkeit bewundern müssen, womit sich derselbe in die geschichtlichen Zustände und Verhältnisse der verschiedensten Zeitalter zu versetzen und deren eigenthümliche Physiognomie anschaulich zu machen weiß. Es ist übrigens nicht etwa eine blos historische, von dem Künstler leicht überwundene und für seine Zwecke benutzte Gelehrsamkeit, was seinen Darstellungen, außer deren zeitgeschichtlichem Gepräge, den Stempel höherer Wahrheit aufdrückt; es ist dies das Streben, die Charaktere der dargestellten Personen mit psychologischer Schärfe festzuhalten und uns dieselben in individuellen Lagen, die zugleich eine allgemeinere Beziehung haben, vor Augen zu führen. So ist es ihm gelungen, dem oft spröden, jeder weicheren, poetischen Auffassung und Behandlung widerstrebenden geschichtlichen Stoffe in seiner Darstellung Seiten abzugewinnen, welche im Stande sind, allgemeinere, religiös-sittliche Ideen zur lebendigen Erscheinung zu bringen.

Bei cyklischen Darstellungen aus der Geschichte wird dem Verständniß ihres Zusammenhangs allerdings nicht selten die Rücksicht auf die Poesie der Kunst aufgeopfert, und oft muß man daher in solchen Fällen selbst manches Mittelgut mit in den Kauf nehmen, das seinem Gegenstande nach sich kaum zur künstlerischen Behandlung eignet. Unsere Geschichtsmaler scheitern an nichts leichter, als an Darstellungen von Scenen, welche, wie Kaiserkrönungen, Belehnungen, Stiftungen und glänzende Festlichkeiten, nur eben einen äußerlich repräsentirenden Charakter haben und, soll dieser festgehalten werden, beim besten Willen nicht eine allgemeiner verständliche und tiefer eindringende Beziehung in geistiger Hinsicht gestatten. Nur durch den gewissenhaftesten Anschluß an die geschichtliche und charakteristische Wahrheit der dargestellten Begebenheit wie durch die vollendetste äußere Darstellung in Composition, Zeichnung und farbiger Ausführung können dergleichen Gegenstände künstlerischen Werth empfangen. Im schönen Spiel der Gruppen und der Formen, sobald sie nur an sich des inneren Lebens nicht entbehren, liegt ein Reiz, der allerdings mehr im Gebiete der Plastik als der Malerei Gültigkeit hat.

In dem Reichsfest zu Mainz hat Schnorr diesen formellen Zauber mit geschichtlichen Beziehungen in Verbindung gebracht, die freilich bei der noch herrschenden Unkenntniß unserer eigenen Geschichte im Allgemeinen noch unverständlich bleiben müssen. In diesem Bilde hat übrigens der Künstler Gelegenheit genommen, das für jene Zeit so bedeu-

tungsvolle Element der Kunst, namentlich der Poesie, zu verherrlichen, sowie in dem letzten Bilde die Kämpfe um das Kreuz. Ich weiß nicht, auf welche Art der Künstler die Kaiserkrönung Karls darzustellen gesonnen ist, gewiß aber wird er den Gegenstand von einer Seite nehmen, die ihn zur künstlerischen, geistig belebten Behandlung eignet. Die Erwählung Rudolph's zum deutschen Könige und die Wahl Friedrich's zu Frankfurt, wovon jene im Carton, diese in der Zeichnung bereits vorhanden sind, erklären sich hinlänglich durch sich selbst, sie haben ihre Bedeutung in sich selbst und lassen durch Nebenfiguren und Beiwerk Ursache und Folgen der dargestellten Handlungen ahnen, wenn auch nicht mit jener Klarheit, welche Sinn und Gemüth schnell ergreift und für die Dauer fesselt. Rudolph, dem im Lager vor Basel die Urkunde seiner Wahl und die Reichsinsignien überbracht werden, kündigt sich durch den charakteristischen Ausdruck seiner Gestalt und Gesichtszüge vollkommen als denjenigen an, den man wegen seiner erprobten Weisheit und unerschrockenen Tugend für würdig erkannte, eine Königskrone zu tragen. Dabei ist die Handlung selbst hinlänglich klar. Kaiser Friedrich zeigt sich nach der geschehenen Wahl dem Volke, das sich an die Stufen der Palasttreppe herandrängt oder sich anschickt, die freudige Nachricht weiter in der Stadt zu verbreiten; aber schon sehen wir seine Kämpfe mit Mailand in den Gestalten einiger Italiener und Geistlichen vorbedeutet, die mit einander im vertraulichen, unheilkündenden Gespräch begriffen scheinen. Mit größeren Schwierigkeiten hatte der Künstler bei der Darstellung der Versöhnung zwischen Friedrich und Papst Alexander III. zu Venedig zu kämpfen, und wenn er dieselben mit Geschick dadurch zu überwinden sucht, daß er die Hauptgruppe tiefer auf den Mittelplan des Bildes zurückstellte, so liegt es dennoch in der Natur des Gegenstandes, daß es der bildenden Kunst hier nicht in gleichem Maße gelang, die geistigen Motive der an sich klaren und in festlicher Erhabenheit dargestellten Handlung unzweideutig hervortreten zu lassen. Hierin ist auch wohl der Grund zu suchen, warum man unlängst bei Gelegenheit einer Beschreibung dieses Bildes von dem Künstler behauptete, daß er mehr Zustände der Versöhnung und mehr die Zeit, als die geistigen Gegensätze der Zeit darstelle. Das letztere ist dem bildenden Künstler überhaupt nur im beschränkten Maße möglich; auch sind die Bilder nicht vereinzelt gedacht, sondern in einer Reihefolge, und sie sollen sich untereinander ergänzen. Der Maler hat in jenem Bilde die Kirche mit den ihm zu Gebote

stehenden Mitteln zur Anschauung bringen wollen, im Gegensatz zu dem voranstehenden Bilde, in welchem die weltliche Macht in Haupt und Gliedern sich darstellt. Ueberdies können auch Schnorr's frühere, aus Ariosto entlehnte Darstellungen von Kämpfen zwischen Christen und Heiden, sowie die späteren, dem Bilderkreise des Festsaalbaues zugehörenden Schlachten, vor allen aber die hier im lithographischen Umriß mitgetheilte Composition zur Genüge beweisen, wie einseitig jene Behauptung war. Hat übrigens der Künstler den Zustand der Versöhnung wirklich dargestellt, so hat er gethan, was man verlangen kann; die Friedensartikel lassen sich wahrlich nicht malen.

Schnorr ist kein poetischer Geschichtsmaler in dem Sinne derer, welche die Darstellung leidender Gefühlszustände, Scenen hinschmachtender, erstarrender, träumerischer Trauer für Poesie halten und alles andere lieber sehen und malen, nur nicht etwas, worin sich Leben, Gedanke, Handlung ausspricht. Schnorr giebt nicht den bloßen Schein des Gefühls, das sich als Blüthenpunkt einer Thatsache herausstellt, sondern die Begebenheit, die Thatsache selbst, er giebt diese aber wiederum nicht so, wie die Willkür seiner Phantasie, sondern das Verständniß der Geschichte es forderte. Vielleicht wäre der Wunsch erlaubt, daß der Künstler öfterer Scenen darzustellen hätte, wo der Schein der Ostentation mit zahlreichen Figuren, mannigfach belebten Gruppen und prächtigen Gewändern weniger auffallend hervorträte, wo die Poesie der Zurückgezogenheit und Stille sich geltend machen dürfte. Ich sage: der Schein der Ostentation, indem ich wohl weiß, wie derselbe eigentlich nur in den Darstellungen für den Saal Friedrich Barbarossa's hervortritt, dessen Zeitalter übrigens der angedeutete Charakter entspricht. Auch hatte der Künstler nicht völlige Freiheit; die Bestimmung der Säle nöthigte ihn, seinem Bildercyklus einen festlichen Charakter zu bewahren, soweit die Gegenstände es möglich machten. Wo es indeß anging, hat er seinen Darstellungen ein anderes, schlichteres Gepräge verliehen, wie mehr oder weniger die Bilder im Rudolphssaale beweisen. Ueberhaupt spricht man gegenwärtig so viel von Poesie in der Malerei, ohne doch recht zu wissen, was man damit eigentlich will, und stellt sich prüde bei symbolischen, zumal nackten Figuren nicht minder wie bei Darstellungen wirklicher Handlung. Wir mögen lieber die Poesie oder die Philosophie der Geschichte, als die Geschichte selbst; unser unhistorisches Zeitalter ist in einem zu überreizten und abgespannten Zustande, als daß es für die geschichtliche That, für das Wirken

leidenschaftlicher Kräfte und für die unmittelbare Erscheinung festlicher Heiterkeit Sinn und Antheil haben könnte. Es giebt eine Poesie der Freude, des Reichthums, der Fülle und Mannigfaltigkeit, wie es eine Poesie der Trauer, der Armuth und Beschränkung giebt; es giebt ein geistiges Interesse an dem äußerlichen Geschehen, insofern demselben geistig-sittliche Motive zum Grunde liegen, die ihre Quelle nicht blos im Gefühl, sondern zugleich im Verstande haben und sich nicht sowohl in Zuständen als in Handlungen offenbaren. Es giebt ein Wohlgefallen, eine Freude an der äußeren Schönheit der Darstellung, an den wohlgeordneten Compositionslinien, an den schönen, edlen Gestalten, an den geschmackvoll behandelten Gewändern; wenn wir aber hierfür keinen Sinn haben, werden wir vergeblich nach der Wirkung mancher Sculpturen fragen, deren ästhetischer Werth in ihrer vollendeten Ausführung zu suchen ist.

Schnorr ist kein poetischer Maler in dem angegebenen Sinne, aber er ist ein geschichtlicher, ein romantischer Maler, der heftig bewegte, leidenschaftliche Scenen am liebsten darstellt, er ist ein romantischer Maler in dem Sinne, wie man das Lied der Nibelungen, die Dichtungen Ariosto's, die Thaten Friedrich's romantisch nennen würde, insofern derselbe zumeist Gegenstände schildert, die ihrem Charakter nach einer Zeit angehören, wo der Kampf der gewaltigsten physischen und leidenschaftlichen Kräfte mit dem tieferliegenden religiös-sittlichen Bewußtsein eben jene Erscheinungen in Leben, Kunst und Wissenschaft hervorrief, die wir mit dem Namen romantisch belegen. Schnorr behandelt seine Stoffe nicht ausschließlich vom subjectiven Standpunkt aus, er behandelt sie nicht sentimental, sondern objectiv, nicht lyrisch, sondern dramatisch; er meidet alles Kränkliche, Schwächliche, Weichliche, sowohl in den einzelnen Figuren, ihrem Ausdruck, ihrer Stellung, wie in ihrer Gruppirung und Gesammtanordnung; er giebt weniger zu fühlen, als zu denken, allerdings mehr in Hinsicht auf eine besondere Persönlichkeit und ein bestimmtes Zeitalter, als in welthistorischer Beziehung; er schafft künstlerisch mit historischem Verstande und giebt uns treue Bilder der Zeiten, wie Geschichte oder Dichtkunst sie uns überliefert haben. Physiognomische Wahrheit in zeitgeschichtlicher Beziehung dürfen wir aber ebenso von der geschichtlichen Malerei, wie physiognomische Wahrheit in landschaftlicher Beziehung von der Landschaftsmalerei verlangen.

Er hat in dem Bildercyklus des Festsaalbaues jedem Kaiser das Seinige zugewiesen; er führt uns einen jeden in bezeichnenden Situationen des Krieges und Friedens wie in ihrem Verhältniß zu dem Geist ihrer Zeitalter vor die Augen. Die Darstellung der durch Karl den Gr. gegen die Sachsen gewonnenen Schlacht bei Bürberg erinnert durch Costüm, Waffenrüstung und Kampfweise an die damals noch sichtbaren Nachwirkungen des römischen Einflusses nicht minder, wie an das allmälige Verschwinden des Heidenthums. Durch die beiden schützenden Engel, welche der Künstler, eine von Dippold mitgetheilte Volkssage benützend, hier nicht verschmäht hat, über der brennenden Kirche erscheinen zu lassen, sehen wir uns zugleich in jene früheste Zeit versetzt, wo Geschichte und Sage noch nicht bestimmt gesondert auseinander treten. Diese einem Traumgebilde ähnliche Erscheinung ist keineswegs symbolisch, sondern als eine von dem Volke für wahr gehaltene Thatsache zu fassen und insofern in der Reihe dieser streng individuell behandelten Wandgemälde auch allein nur zu rechtfertigen. Karl der Große giebt sich in diesem Bilde offenbar als Schirmherrn der Kirche, worin seine höhere Bedeutung liegt, zu erkennen. Wenn wir aber hier das noch junge Christenthum durch den unmittelbaren Einfluß des göttlichen Beistandes über das Heidenthum siegen sehen, so bringt uns die Schlacht von Ikonium, wo sich Kaiser Friedrich mit den Worten: „Christus siegt!" auf die fliehenden Muhamedaner stürzt, den zur moralischen Thatkraft erwachsenen christlich-religiösen Glauben in seiner alles Feindselige niederwerfenden Gewalt zur Anschauung. In der Schlacht Kaiser Rudolph's gegen Ottokar tritt das religiöse Element völlig zurück; gleichartige, wenn auch nicht gleichberechtigte Kräfte messen sich hier gegeneinander im offenen Felde, wo es nicht sowohl auf den moralischen Einfluß, als auf die strategische und taktische Geschicklichkeit des Feldherrn ankommt. Mit nie gesehener Kunst hatte Rudolph, wie es heißt, den Schlachtplan geordnet. So sehen wir hier, nicht minder wie in der richterlichen Wirksamkeit Rudolph's, den sittlichen Verstand über die physische, leidenschaftliche Kraft siegen.

Es ist aus der Wahl der Gegenstände klar, daß der Künstler die Absicht hat, den thatkräftigen Kaiser Karl als Schirmherrn der Kirche wie als Schöpfer deutscher Größe und Macht, den phantasiereichen hohenstaufischen Helden als Repräsentanten der Blüthe des deutschen Mittelalters und der kaiserlichen Gewalt in ihrem Verhältnisse zur Kirche, endlich den verständigen Habsburger als Wiederhersteller des

karolingischen Staatsgebäudes, als Ordner des deutschen Lebens und als Begründer einer neuen Zeit darzustellen. Die Salbung des zwölfjährigen Karl zum Könige durch den Papst deutet schon im voraus seine kirchliche Schirmherrschaft und mit der späteren als Belohnung zuerkannten Kaiserkrönung zugleich das ungetrübte Verhältniß zwischen Kaiser und Papst an. Friedrich's Versöhnung mit Alexander III. setzt einen früheren Kampf zwischen diesen beiden Fürsten voraus; als einen thatsächlichen Beweis des hergestellten Friedens dürfen wir des Kaisers Kreuzzug betrachten. Freiwillig und friedlich ist Rudolph's Verhältniß zur Kirche, die religiösen Stürme haben anderen Bedürfnissen und Leidenschaften Platz gemacht; noch als Graf beurkundet Rudolph seine Verehrung des Heiligsten und bereitet hierdurch selbst seine künftige Wahl unbewußt vor, und mit ihr seine selbstständigen Bemühungen um die Organisation des deutschen Landes.

So sehen wir einen gemeinsamen, geistigen Faden durch den gesammten Cyklus hindurchgehen; aus ihnen theilen wir eine der gelungensten und vollendetsten Compositionen: **„Kaiser Rudolph als Richter"** in einem dem Originale treu und mit Gefühl nachgezeichneten Umriß mit, die anstatt vieler anderen am besten dazu dienen kann, zu zeigen, wie der Künstler seinen Gegenstand im Einzelnen aufzufassen und darzustellen pflegt.

Wir wissen, wie in der „kaiserlosen" Zeit in Deutschland die Greuel des Faustrechts, die Verwirrungen eigenmächtiger Willkür und Selbsthülfe überhand genommen und alle Blüthen des öffentlichen Lebens, der Wissenschaft und Kunst an der Wurzel zu zerstören drohten. Nur durch Beruhigung der aufgeregten Kräfte, durch Feststellung der ordnenden Gewalt, durch Sicherung der bürgerlichen Zustände konnte die zertrümmerte Größe des deutschen Reichs wieder hergestellt werden. Dies hatte sich Kaiser Rudolph zur Lebensaufgabe gemacht, nachdem er schon vor seiner Wahl Bürger und Bauern gegen ihre Dränger in Schirm und Schutz genommen und späterhin wegen unrechtmäßigen Ländererwerbs den König Ottokar bekriegt hatte. Mit willensfester Einsicht strebte er dahin, aus dem Kampfe zur Ruhe, und aus der Beruhigung durch das Gesetz zur Einigkeit und hierdurch zur Kraft zu gelangen. Darum nennt ihn ein gleichzeitiger Geschichtsschreiber mit Recht Lex animata. Dies ist der Gedanke, welcher der Conception dieses Bildes zum Grunde liegt und sich im Ganzen wie im Einzelnen aufs deutlichste und klarste ausspricht. Gewiß aber ist gerade hierin

mit ein wesentlicher Vorzug einer historischen Composition zu suchen, daß sie zu ihrem Verständniß der historischen Namen und Erläuterungen nicht bedarf. Ihr Werth wird indeß um so höher steigen, je mehr in ihr das allgemein Menschliche und Verständliche mit der individuellen und historischen Wahrheit im Gleichgewicht steht. Die Schnorr'sche Composition, zur Verherrlichung des Kaisers und seines Zeitalters bestimmt, kann nur durch Gegenüberstellung der historischen Thatsachen in ihrem geschichtlich-künstlerischen Werthe genügend erkannt werden.

Kaiser Rudolph hatte beschlossen, über die Raubritter strenges Gericht zu halten, und bereiste zu dem Ende alle Reichsprovinzen. Damals herrschte noch bei den Gerichtsverhandlungen die alte Sitte. Mit Recht hat daher der Künstler die Scene auf einen hochgelegenen freien Platz versetzt. Hier sehen wir den kaiserlichen Richter auf einem erhöheten Stuhle von gothischer Architectur, den zu beiden Seiten Fahnen mit dem Reichsadler und dem Habsburger Löwen malerisch schmücken, unter einem Eichbaume sitzen, um ihn her die Schöffen, Gerichtsboten, Frohnknechte, Ankläger, Angeklagten, Zeugen und »in feierlicher Stille« zuschauendes Volk. Der Ausdruck strenger, unbeugsamer Gerechtigkeit spricht aus seinen gefurchten, scharfgezeichneten, aber edlen Zügen; seinen durchdringenden Blick mäßigt ein unverkennbarer Zug von Milde, der seinem Herzen eigen war. Sein Haupt ist mit der Krone (der Hauskrone, die dem Kaiser auf seinem Grabstein beigegeben ist), sein muskelkräftiger Körper mit einem gestickten Mantel bedeckt, der, durch die Bewegung der Arme auseinander geschlagen, das einfach gegürtete Unterkleid erblicken läßt. Die Chroniken berichten ausdrücklich, daß er stets prunklos zu Gericht gesessen habe. Seine Stellung ist sicher; er trägt weder Schwert noch Gerichtsstab, wie dies gewöhnlich war; fest ruht seine Rechte auf der Seitenlehne des Sessels, während seine Linke auf das von einem Gerichtsherolde gehaltene Banner hinweist, auf welchem die Worte Treuga Dei verzeichnet sind, wodurch bekanntlich nach früheren Bestimmungen an den heiligen, der kirchlichen Feier und religiösen Erinnerung gewidmeten Tagen Stillstand der Fehde geboten war. Dies, sowie das Doppelkreuz, womit der Bannerstab endigt, und die am Throne als bedeutsame Verzierung angebrachten Gesetzestafeln Moses erinnern an die Heiligkeit der Handlung, die durch uralte Satzungen und christliches Gebot ihre religiöse, die Strenge des Urtheils rechtfertigende Weihe empfängt. Wie durch die Person des Kaisers der äußere, so ist durch diese Beziehung der innere bestim-

mende Mittelpunct der Gesammthandlung gegeben. Als oberster Richter, erzählt die Geschichte, entschied, urtheilte und strafte der König niemals eigenmächtig; er ernannte unbescholtene Männer zu Richtern, deren Urtheil er als Vorsitzer und Frager des Rechts nur aussprach. Auf sie ist die männliche Figur zu deuten, die zur Seite des Kaisers auf den Stufen des Thrones steht. Eine Urkundenrolle in der linken Hand, bekräftigt der Richter, durch seine ruhige Haltung wie durch den strengen Ernst seiner Züge ein Ebenbild des Kaisers, mit aufgehobener Rechten durch einen Eidschwur die Wahrhaftigkeit seines Urtheils. Im Vordergrunde, an der Barriere des Thrones sitzt der Schreiber, der die Verhandlungen des Gerichts, den Spruch der Schöffen und der Zeugen schriftlich abfaßt, ein geschichtlicher Umstand, der von dem Künstler gewiß um so lieber zur Darstellung benutzt wurde, als er ihm Gelegenheit bot, an den Beginn einer neuen Zeit zu erinnern, wo die Schreibekunst anfing, ihre immer mächtigere Rolle zu spielen. Ueberdies ist auch von Rudolph bekannt, daß er seine und seiner Vorfahren Satzungen und Rechtsgewohnheiten aufschreiben und bei den öffentlichen Gerichtsverhandlungen vorlesen ließ. Die Figur des Schreibers dient zugleich zur natürlichen Verbindung der Hauptgruppe mit den beiden Seitengruppen des Vordergrundes. Die charakteristischen Gestalten zweier, von Rittern und Knechten umringter Raubritter zu unserer Linken dürfen in der That als vollgültige Repräsentanten ihres ganzen Gelichters betrachtet werden. Der Eine hat sich ruhig fesseln lassen. Seine an sich edle und würdige Gestalt spricht durch Stellung, Verhüllung des Arms und düster unter den krausen Braunen hervorleuchtende Blicke den schweigsam in sich hinein grollenden, rachedürstigen Ingrim, der niemals Verzeihen und Nachsicht gekannt hat, mit anschaulicher Wahrheit aus. Der Andere, unbändigen Gemüths, schmiegt sich nur mit trotzigem Widerstreben in die Fesseln, welche die Frohnknechte ihm anzulegen im Begriff sind. Mit wilder Geberde wirft er seinen halbentblößten Oberleib in malerisch kühner Bewegung zurück, wie es scheint, laute Verwünschungen über den kaiserlichen Richter ausschüttend; auf ihn sind des Letztern Blicke wie die Aufmerksamkeit der gesammten nächsten Umgebung gerichtet. Bei diesem Anblick wird es uns klar, mit welchen gewaltigen Gegensätzen der Kaiser zu kämpfen hatte; er erklärt die Nothwendigkeit und Strenge der gerichtlichen Verhandlung und motivirt die reiche Fülle dramatischen Lebens, die wir hier sich entfalten sehen. In der Umgebung dieses Räubers unterschei-

den wir besonders zwei Ritter, den einen zu Fuß, den andern zu Pferde, die ihn, wie die Bewegung ihrer Arme beurkundet, an die gerechte Entscheidung des Kaisers verweisen, während hinwiederum dieser sich auf die frühern Verordnungen des Gottesfriedens beruft. Hierdurch ist es dem Künstler gelungen, die einzelnen Gruppen und Personen nach dieser Seite hin in die lebendigste Wechselwirkung zu setzen, die nicht eine äußere oder eine innere allein, sondern beides in der unmittelbarsten Beziehung zu einander ist. Diese ganze Scene erinnert uns zugleich an die damalige Sitte, nach welcher bei der Gerichtssitzung außer den Richtern, Anklägern und Zeugen auch noch Warner, Anweiser, Hörer und Wehrer zugegen waren, deren Pflicht es erheischte, den Angeklagten zur Nachgiebigkeit oder Sühnung zu bewegen; und es ist vielleicht bei weitem eher dem richtigen Gefühle des Künstlers, als seinem Streben nach historischer Genauigkeit beizumessen, wenn seine Darstellung in dieser Beziehung mit der Geschichte zusammentrifft. Die Gruppe des linken Vordergrundes steht mit dem Hintergrunde in der ungezwungensten Verbindung, durch den Ritter zu Pferde, der uns den Rücken zukehrt und in die Ferne schaut, wo ein neuer Trupp Gefangener herbeigeführt wird. Landleute, das ihnen geraubte Vieh in ihre Heimath zurücktreibend, jubeln bei diesem Anblicke laut auf. Am äußersten Horizont zeigen sich auf Anhöhen die Trümmer bereits zerstörter Burgen.

Eine andere, mit diesen Vorgängen correspondirende Scene eröffnet sich auf der entgegengesetzten Seite im Hintergrunde. Hier werden zwei Verurtheilte ihrer Hinrichtung entgegengeführt, im Angesicht eines festen Raubnestes, dessen Mauern und Thürmen abgebrochen und in Trümmer gelegt werden. Nicht episodisch, sondern als nothwendige Ergänzung zur Erklärung und Begründung der Haupthandlung und deren Folgen erscheinen die Gruppen zu unserer Rechten im Vorgrunde, Männer, Weiber und Kinder aus dem Bürger- und Bauernstande, die sich unter Klagen und Bitten dem Throne nahen, unter ihnen ein Mann, der, seinen Arm zum Schwur aufhebend, als einer der Zeugen bezeichnet ist. Diese Gruppen sind durch den bittend ausgestreckten linken Arm der knieenden Frau mit der gegenüberstehenden Gruppe der Raubritter äußerlich verbunden; es hindert uns daher nichts, hierin zugleich den Ausdruck einer innerlichen Beziehung zu sehen und die Gefesselten als die Urheber des Elends derer zu betrachten, die Abhülfe hoffend vor dem kaiserlichen Richter erscheinen. Die edlen Formen und

die feine Gesichtsbildung der beiden, im Schutz eines Ordensgeistlichen stehenden Knaben lassen auf eine nicht eben gemeine Abkunft schließen, wodurch die Vorstellung ihres gegenwärtigen Unglücks natürlicherweise noch bedeutend erhöht wird. Wie schön hat der Künstler in diesen Figurengruppen die wohlthätige Wirkung der richterlichen Strenge, das erwachte und wachsende Vertrauen des Volkes zu der Gerechtigkeit seines Beherrschers auszudrücken und damit das Interesse an der Haupthandlung zu steigern gewußt.

Die epische Mannigfaltigkeit des Stoffes hat der Künstler in dieser Darstellung zu dramatischer Lebendigkeit zusammengedrängt. Wir sehen das ernste Drama mit allen seinen Einzelheiten nach Ursach und Folge vor unsern Augen sich entfalten, hülflos verlassene Witwen, Greise und Waisen, ausgeplünderte Kaufleute, Geistliche und Landbewohner, den zertrümmerten Stolz der Burgen, die wilden Gestalten der Raubgesellen, die über sie hereingebrochene unerbittliche Strenge des Gerichts, zu alle dem aber auch die heiteren Vorboten einer besseren Zukunft, die Erstlinge des Glücks künftiger Geschlechter, die uns Schnorr hier in den anmuthigen Gestalten der beiden vertrauungsvoll blickenden Knaben wie in dem Festzuge des Frieses vorgeführt hat. Durch solche Beziehungen wird das Bild etwas mehr als bloße Darstellung einer Dienstpflicht, wenn auch immer noch nicht eine Poesie in dem Sinne derer, die sie in Gefühlsmotiven und von der Oberfläche geschöpften symbolischen Andeutungen oder gar in der Karikatur suchen. Darstellungen solcher Art schmeicheln unserm abgestumpften, verwöhnten Gefühle nicht, und man dürfte sich leider nicht wundern, wenn unser sentimental-hyperkritisches, empfindsam-prüdes Zeitalter der Composition den Vorwurf machte, daß sie »kalt« lasse.

Die vorliegende Composition trägt keineswegs einen blos äußerlich repräsentirenden Charakter an sich; sie gestattet eine große Mannigfaltigkeit und Fülle geistiger Beziehungen, die nicht vereinzelt stehen, sondern aufs engste mit einander zu einem innerlich belebten Organismus verbunden sind. So wie die einzelnen Figuren jede für sich einen bestimmten Charakter und Gedanken aussprechen, auf dieselbe bezeichnende und zweckmäßige Weise treten sie unter sich zu Gruppen und diese wiederum mit einander zu einem vollständig in sich abgerundeten Kunstganzen zusammen. Diese Verbindung ist um so natürlicher, je weniger bemerkbar die Verbindungsglieder, die sich dennoch überall auf das bestimmteste nachweisen lassen, hervortreten. Das symmetrische Element

verschwindet in der Harmonie des Ganzen, dessen einzelne Theile ihren bestimmenden Mittelpunkt in der Person des Kaisers haben, von dem alle Bewegungen und Nebenhandlungen ausgehen und zu welchem sie mit ihren Wirkungen und Folgen wieder zurückkehren. Auf diese Weise hat alles Einzelne seinen nothwendigen Platz, und so figurenreich die Composition auch ist, so wird man dennoch kaum etwas finden, was als überflüssiger Zusatz zu betrachten wäre. Die größte Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinungen gestaltet sich so zu einem einheitlichen Gesammtbilde, in welchem die Theile nicht um ihrer selbst willen, sondern als organische Glieder in und mit dem Ganzen zu einem und demselben Endzweck vorhanden sind, und nur scheinbar steht Einzelnes mit der Haupthandlung in Widerspruch. Dies gilt sogar von jener Scene, wo wir die Verurtheilten zur Hinrichtung abführen sehen, indem es bekannt ist, wie bei dem altdeutschen Gerichtsverfahren gleich nach dem Urtheil die Vollziehung desselben stattfand, sobald es an Leib und Leben ging, und wie namentlich Rudolph bei seiner Ankunft auf dem Reichstage zu Erfurt achtundzwanzig Räuber aufhängen und eine grössere Anzahl Raubschlösser zerstören ließ. Abgesehen aber von diesem geschichtlichen Umstande, so liegt überhaupt in der gleichzeitigen Darstellung zweier verschiedener, als Ursach und Wirkungen mit einander verbundener Handlungen an sich nichts Widersprechendes, sobald sie nur nicht einer und derselben Person zugeschrieben werden. Es ist demnach hier eine ganz andere Gleichzeitigkeit, als in der Darstellung der Leidensgeschichte, wie sie bei altdeutschen Malern sehr gewöhnlich war, oder in der Befreiung des Apostel Petrus im Vatican, wo sich Raphael eine ähnliche Freiheit erlaubt hat. Darin aber offenbart sich die außerordentliche Wirksamkeit der bildenden Kunst, daß sie uns die verschiedenartigsten Handlungen und Erscheinungen, die sonst nur nacheinander zu unserer Erkenntniß kommen, in einem und demselben Augenblicke, sowie in einem und demselben Raume zur Anschauung bringt. Mit ein Hauptvorzug der vorliegenden Schnorr'schen Composition ist, daß er den Hauptgegenstand nicht in den tieferen Mittelgrund hinter die verdeckende Masse der vorderen Gruppen gestellt hat, wie dies bei jenen weniger dankbaren Stoffen des Zuges Karl's des Großen zur Entsetzung von Paris aus Ariosto und der Versöhnung Friedrich's mit dem Papste der Fall ist.

Was die Zeichnung in den Körpern und Gewändern betrifft, so offenbart sie jene leichte Sicherheit der Behandlung und jenen feinen

Geschmack, den man von jeher an Schnorr's Arbeiten gerühmt hat. Wir sehen eine Menge charakteristischer, ausdrucksvoller Köpfe und Gestalten, die nichts weniger als nach dem Modell schmecken, und alles Karikirte vermeiden, obgleich man eigentlich nicht sagen kann, daß Körper und Gesichtsbildung des trotzigen Raubritters schön im gewöhnlichen Verstande seien; aber sie sind charakteristisch, sowie Bewegung und Stellung von malerischer Kühnheit. Die Haltung des Kaisers ist seiner würdig; edel gedacht und gezeichnet die Gestalt des Gerichtsheroldes neben ihm. Aehnliches läßt sich von den Figuren des andern Raubritters, des Schreibers und der knieenden Frau sagen, bei welchen wir überdies die schwungreichen, fließenden Faltenlagen nicht minder wie die treffliche in Linien und Massen hervortretende Motivirung und gediegene Behandlung der übrigen Gewandtheile anerkennen müssen. Fehler gegen das Uebliche und, ungeachtet der historischen Treue in dieser Beziehung, Verstöße gegen die Gesetze der Kunstdarstellung möchten sich in dieser Composition schwerlich nachweisen lassen.

Alle zum Festsaalbau gehörenden Compositionen werden in enkaustischer Manier nach der neuen Erfindung des Malers und Chemikers Herrn Conservators Fernbach in München ausgeführt. Das neue Bindungsmittel läßt sich auf die ganze Scala der Farben anwenden und sichert dieselben in ihrer Reinheit gegen jede chemische Einwirkung von außen. Dabei ist die technische Behandlung ungemein bequem, indem es durch Terpentinöl in einem leichtflüssigen Zustande dargestellt werden kann und nach der bald erfolgenden Trocknung jegliche vollständig deckende Uebermalung, sowie die nachbessernde Retouche gestattet. In dieser Malerei, die auch Rottmann bei den griechischen Landschaften unter den Arkaden in Anwendung bringen wird, hat Schnorr mit seinen Gehülfen, namentlich Gießmann und Jäger, beide aus Leipzig, der Geburtsstadt des Meisters, die vier Wandgemälde des Rudolphssaals gleichzeitig auszuführen begonnen. Er hofft dieselben noch im Verlaufe dieses Jahres zu Ende zu bringen. Von dem neuen enkaustischen Verfahren haben wir eine genauere Beschreibung von der Hand des Meisters selbst zu erwarten, und wir freuen uns, die Mittheilung derselben unsern Lesern für eins der folgenden Hefte dieser Jahrbücher versprechen zu dürfen.

R. M.

Back of
Foldout
Not Imaged



MICHEL ANGELO BUONARROTI.

V.

Ein Blick auf Peter von Cornelius und die Freskomalereien in den Loggien der Pinakothek zu München*).

Die Compositionen, die wir nach den Originalhandzeichnungen von Cornelius den nachfolgenden Bemerkungen im Umriß beigegeben haben, gehören zu dem durch Reichthum und heitre Schönheit mannigfach belebten Bildercyklus, der in den Loggien der Pinakothek zu München von Professor Zimmermann und seinen Gehülfen in Fresko ausgeführt wird. Bis jetzt ist davon weder durch Stich noch Lithographie etwas zur öffentlichen Kunde gekommen, und wir freuen uns daher um so mehr, zwei bedeutsame Proben daraus mittheilen zu können, als sie zugleich geeignet sind, den Meister von einer bis dahin weniger bekannten Seite seines künstlerischen Wirkens und Schaffens erscheinen zu lassen.

Eine umfassendere und durchgreifendere Charakteristik von Cornelius liegt außer den Grenzen dieses Aufsatzes. Es genügt, daran zu erinnern, wie er, mächtigen, ursprünglichen Geistes voll, mit seinen Kräften über die verschiedenartigsten Gebiete des geistigen und geschichtlichen Lebens der Menschheit sich verbreitend, gerade im vielversprechenden Beginn seiner künstlerischen Laufbahn sich bereits eine Aufgabe wählte, die ihn nöthigte, sich mit seinen Anschauungen in die unmittelbare Umgebung des wirklichen Lebens zu versetzen. Der Faust gab ihm Gelegenheit, die räthselhaften Anfänge und Verwickelungen, die süßen Zauber und erschütternden Ausgänge eines bedeutsamen Menschenlebens

*) Hierzu die beiden im Umriß mitgetheilten Handzeichnungen des Meisters, Michel Angelo und Raphael's Tod darstellend.

mit wenigen treffenden Zügen zu schildern. Auch seine Nibelungen lieferten den Beweis, mit welcher lebendig-kräftigen Ursprünglichkeit er Gegenstände aus den unserer Gegenwart naheliegenden, unserer Sitte verwandten Lebenskreisen aufzufassen vermochte. Dennoch waren es späterhin zumeist Stoffe aus dem Bereich einer unsrer gewohnten Anschauungsweise weniger zusagenden, aber der mannigfachsten und anziehendsten Behandlung fähigen Sagenwelt, sowie weiterhin Gegenstände aus der idealen Sphäre der christlichen Glaubenssymbolik, die Cornelius zum Theil aus eigenem Antriebe, immer aber mit ursprünglicher Neigung dargestellt hatte. Aeußere und innere Bedingungen mancherlei Art beschränkten jedoch hierbei seine künstlerische Freiheit, und noch befand er sich immer auf dem Gebiet der Ernsthaftigkeit und Gedankenschwere. Die phantastische Heiterkeit, die fröhliche Beweglichkeit des Lebens, von dessen leichten Strömungen der ernste Meister sich so gern wiegen und tragen läßt, hatte er bis dahin nur erst in seltneren Spuren in seinen Werken zur Erscheinung gebracht. Daß er den Reichthum seiner Kräfte auch nach dieser Seite hin bewähren durfte, verdanken wir dem Auftrage seines Königs, die Loggien der Pinakothek mit bildlichen Darstellungen aus der Geschichte der mittelalterlichen Malerkunst in Fresko zu schmücken.

Der Bau der Pinakothek, bestimmt, die Meisterstücke des vorhandenen reichen Bilderschatzes in sich aufzunehmen, war im Jahre 1822 durch baierische Staatsregierung beschlossen worden. Man beabsichtigte die Gemälde dergestalt aufzustellen, daß dadurch der Ursprung und Fortgang der verschiedenen Malerschulen in der angemessensten, ihrem gegenseitigen Verhältniß entsprechenden Anordnung deutlich hervorträte. Dies wurde auch in der Folge der leitende Gedanke für die bildliche Ausschmückung der Loggien des neuen Gebäudes.

Die in einer Gesammtlänge von 520 Schuh von Ost nach West sich ausdehnende, nach dem Mittag zu gelegene Vorderseite desselben gewährt im obern Stockwerk den schönen Anblick einer langen Reihe arkadenähnlicher Bogenfenster, hinter welchen sich, soweit sie bis zu den flügelförmigen Vorsprüngen der östlichen und westlichen Ecke reichen, ein Corridor mit fünfundzwanzig Loggien hinzieht. Aus demselben gelangt man durch hohe Eingangsthüren in die dahintergelegenen neun größeren Säle der Gemäldegalerie. Ihm entsprechen auf der nördlichen Längenseite dreiundzwanzig Cabinette mit den kleineren Bildern der Sammlung. Im Jahre 1826 am 7. April, dem Geburtstage Ra-



Nach e. Handzeichnung v. Cornelius für die Logen der Pinakothek. I. Unger lith.

RAFFAEL'S TOD.

phael's, war der Grundstein zum Gebäude gelegt worden; der äussere Bau erreichte seine Vollendung 1830, und mit diesem Jahre begannen Ausbau und Verzierung des Innern. Die allgemeine Eröffnung des obern, der Gemäldesammlung eingeräumten Stockwerks geschah am 6. Oktober 1836; die Loggien jedoch können vollständig erst im Jahre 1840 geöffnet werden.

Bei der malerischen Ausschmückung dieser Loggien kam es vor allem darauf an, die Hauptmomente aus dem Leben der berühmtesten Maler seit dem Aufkeimen der christlichen Kunst bis zur Zeit ihrer höchsten Blüthe so darzustellen, daß Wesen, Wirken und Charakter nicht nur der einzelnen Künstler, sondern auch der verschiedenen Entwickelungsperioden der mittelalterlichen Kunst zur lebendigen Anschauung gebracht würden. Der durch diese Aufgabe dargebotene Reichthum an Thatsachen und die außerordentliche Mannigfaltigkeit geistiger Beziehungen machten die Forderung des Arabeskenstyls, dieser aber wiederum die vielseitigste Anwendung der allegorischen Bildersprache nothwendig. Daher sehen wir in den Arabesken und allegorischen Figuren die leitenden Grundgedanken sich verknüpfen und verschlingen; in ihnen offenbaren sich die tiefer liegenden Verhältnisse der einzelnen Schulen und Künstler zu einander, und dies ist es, warum die in der Geschichte der italienischen Malerei zur Anwendung gekommenen Arabesken sämmtlich und die Allegorien wenigstens zum Theil in den entsprechenden Momenten der deutschen, niederländischen und französischen Kunst sich wiederholen. Derselbe Fall tritt auch in Beziehung der äußern Anordnung des Bilderschmuckes ein.

Die erste Loggia stellt den Bund der Kirche mit den Künsten dar, für die letzte ist die Apotheose der Malerei bestimmt. Von beiden Seiten mit den ersten Anfängen der Kunst beginnend und den allmäligen Entwickelungsgang derselben in den bezüglichen Bildern weiterführend, treffen diese in der mittleren, der Verherrlichung Raphael's geweihten Loggia wie in ihrem geistigen Mittel- und Höhenpunkte zusammen. Die italienische Kunst umfaßt sonach im Ganzen zwölf, die deutsche, niederländische und französische zusammengenommen eilf Logen. Daß in den letztern der organische Zusammenhang der verschiedenen Kunstrichtungen und ihrer wechselseitigen Beziehungen nicht so klar und bestimmt wie in der Geschichte der italienischen Malerei hervortritt, liegt in der Natur der Sache.

Die Mittelbilder der Kuppeln haben kein gemeinsames Gepräge; es herrscht in ihnen die größte Mannigfaltigkeit, indem bald Arabesken, bald Portraits, bald geschichtliche, bald allegorische Darstellungen mit einander abwechseln. Indeß waltet darin die Beziehung auf die Entwickelungsweise der Kunst in den verschiedenen Zeitaltern unverkennbar vor, und ebendahin zielt auch erläuternd und erweiternd der übrige Arabeskenschmuck der Kuppel, der zwischen den kleinern, von dem Mittelbilde strahlenförmig ausgehenden Plafondbildern zum Vorschein kommt, wie die hier mitgetheilte Zeichnung der Michelangelo'schen Kuppel darthut. Die Plafondbilder stellen zum Theil allegorische Beziehungen, öfterer jedoch kleinere Ereignisse aus dem einförmig friedlichen Leben der Maler dar. In dieser Hinsicht erscheinen die correspondirenden Logen Fiesole's und Van Eycks am reichsten ausgestattet. Die den Fenstern gegenüberliegenden Lünetten der Wand sind zur Aufnahme der Hauptbilder bestimmt, und auch hier sehen wir einfache Darstellungen wirklicher Lebensereignisse entweder allein oder in Verbindung mit allegorischen Bildern oder mit den letztern abwechselnd auftreten. Mit Arabesken auf dunklem Grunde sind auch die innern Streifen an den Bögen der Lünetten, sowie sämmtliche Gewölbbänder geschmückt; in den Pfeilerzwickeln zeigen sich, von einfachen Blumenstengeln in Stucco auf goldenem Grunde umgeben, die Reliefbildnisse der namhaftesten Maler aus den verschiedensten Zeitaltern und Schulen. Die Pfeiler selbst und die Wandflächen unterhalb der Lünettenbilder werden mit buntem Stuckmarmor überzogen. Dies genüge, um sich von der Gesammtanlage, der architektonischen Raumvertheilung und Raumverzierung eine Vorstellung zu machen. Wir kehren zu Cornelius zurück, der diese Räume zur Verherrlichung der größten Meister der Kunst und des königlichen Bauherrn, wie zu seiner eigenen mit den heitern Schöpfungen seines Genius geschmückt hat.

Es war eine Aufgabe, ganz geeignet, den drängenden Kräften eines vielgewandten, erfindungsreichen Künstlers volle Befriedigung zu geben; sie mußte seiner Eigenthümlichkeit besonders zusagen, da sie seinem schöpferischen Geiste den freiesten und bis dahin von Anderen kaum betretenen Spielraum, seiner beweglichen, gestaltenschaffenden Phantasie den weitesten und lebendigsten Aufschwung gewährte. Dem Meister kam bei ihrer Lösung besonders zu Statten, daß er sich, seiner natürlichen Neigung und innerlichen Triebkraft gemäß, von jeher darin geübt hatte, eposähnlich miteinander verflochtene Erscheinungen und

Thatsachen des geschichtlichen Lebens der Menschheit, von dem Standpunkt der Kunst aus, in ihrem geistigen Zusammenhange als ein organisches Ganze zu erfassen, das Einzelne stets in seinem Verbande mit einer höhern Einheit, und die verschiedenen Entwickelungsstufen menschlicher Zustände nach ihrer gegenseitigen Beziehung und Wechselwirkung unter einem Gesammtbilde zu betrachten und darzustellen.

In der besonderen Wahl seiner Stoffe durch keine beengende Vorschrift, in der Behandlung und Zusammenstellung durch kein geltendes typisches Vorbild beschränkt, durfte sich hier Cornelius der vollen Freiheit seines künstlerischen Schaffens, dem ungehemmten Fluge seiner dichterischen Phantasie überlassen, in deren Gebilden seine Anschauungen des mittelalterlichen Kunstlebens sich kleideten. Die dichterische Kraft ist in Cornelius vorherrschend; und fast spielend, wie der geschickte Bildner den Thon, erweicht und gestaltet er das geschichtliche Verständniß, mit welchem er seinen Gegenstand allseitig zu durchdringen strebt.

Was diesem gesammten Bildercyklus seinen hohen eigenthümlichen Reiz verleiht, das ist die ungeschminkte, wohlthuende Heiterkeit, deren sinniger, ich möchte lieber sagen, seliger Geist sich selbst den vorhandenen Scenen der Trauer und Betrübniß mittheilt. Die bewegte und doch in sich selbst beruhigte und klare Anschauung des Lebens und seiner geistigen Beziehungen, wie wir sie aus diesen Bildern hervorleuchten sehen, werden wir heutzutage, wo oberflächlicher Schein und trübselige, bis zur weinerlichen Empfindelei gesteigerte Empfindsamkeit im Gebiete der Kunst immer mehr überhand nehmen, nur in seltenen Spuren wiederfinden.

Tiefsinniger Ernst ist unstreitig die bedeutendste Frucht, welche der christlichen Kunst aus dem Glauben erwuchs, aber lebenskräftige Frische und Heiterkeit sind nicht der hellenischen Kunst blos eigen, sie sind auch bezeichnend für den ursprünglichen Charakter der christlichen, die erst nach Verlauf von mehr als sechshundert Jahren dahin gelangte, die Schmerzen des Gekreuzigten und die Leiden der Märtyrer bildlich darzustellen. Darum erfreuen wir uns dieser heitern, in anmuthiger, sinnreicher Mannigfaltigkeit sich bewegenden Bilderreihe, die uns mitten in das unblutige und geräuschlose Treiben der Maler und das fortschreitende Leben der Kunst und in eine Wirklichkeit versetzt, die unserer Zeit, unsern Ansichten, unserm Glauben sehr nahe liegt, aber nicht minder von dem phantastischen Hauch der Dichtung mannigfach durch-

woben und belebt ist. Ohne seine dichterische Freiheit aufzugeben, läßt der Meister den einzelnen Personen und Thatsachen ihr individuelles Recht wiederfahren, und eben hierdurch ist es ihm möglich geworden, Compositionen zu schaffen, die für sich selbst deutlich und bedeutsam sind.

Hier in diesen genreartigen Scenen ist der ernste Geschichtsmaler zum idyllischen Dichter geworden, und müssen wir Cornelius in seinen übrigen Schöpfungen bewundern, so lernen wir ihn hier lieben, wiewohl die ächte Bewunderung nichts als ein gesteigerter Ausdruck der Liebe ist. Wenn man hier diesen Reichthum an charakteristischen, dem vollen Leben der Wirklichkeit entlehnten Darstellungen und wiederum die Fülle von ideellen, dichterischen, mit jenen in naiver, unmittelbarer Weise innigst verbundenen Erscheinungen und Gestalten betrachtet, dann dünkt es Einem in der That fast komisch, wenn man die Menschen aller Orten bemüht sieht, Künstlern Weihrauch zu streuen, deren Ruhm vielleicht in nichts anderm besteht, als einzelne, zufälligerweise anmuthig gedachte, genreartige Figuren sauber gemalt zu haben.

Die tiefere, poetische Erfassung des geistigen Gehalts in den Erscheinungen der Wirklichkeit vermochte der Künstler nur mit Hülfe symbolischer und allegorischer Gestalten zu veranschaulichen. So wurde der Maler zum Dichter, und ohne die Gränzen der Darstellungsgesetze der Kunst zu übertreten, brachte er alle jene äußern Mittel und Zeichen, deren sich die bildende Kunst von jeher bedient hat, um geistige Beziehungen, ideelle Anschauungen und Begriffe in ihrer Weise sinnlich auszudrücken, in dem Bilderschmuck der Loggien zur passendsten Anwendung. Er schöpfte aus dem reichen Schatz der heidnischen und christlichen Bildersprache, je nachdem es sein Zweck erheischte, aber er beschränkte sich nicht auf Fremdes, indem er aus dem unversieglichen Quell eigener Phantasie die sinnreichsten und launigsten Gebilde hervorrief. Um das Erwachen der Kunst aus ihrem anfänglichen Traumleben, um die Morgenröthe ihrer ersten Entwickelung und das Verschwinden früherer Barbarei auszudrücken, um das Leben und Wesen der elementarischen und geistigen Kräfte, um Licht und Dunkel, Kraft und Milde und alle ähnlichen, unfaßbaren Erscheinungen der göttlichen und künstlerischen Weltschöpfungen anschaulich zu bezeichnen, giebt es keine andere, als die sinnbildliche, in sichtbaren Gestalten und Formen offenbar werdende Sprache der Kunst. In dieser Beziehung ist Cornelius unerschöpflich, immer neu und von überraschender Wahrheit. Zu den sinnreichsten Darstellungen dieser Art gehören die der Loggia,

welche dem Andenken Rembrandt's und Claude Lorrain's geweiht ist. Der Gott der Träume, auf einem phantastisch gebildeten Wunderthier sitzend, leuchtet dem in seine Malerei vertieften Meister des Helldunkels mit der Laterne. In der Kuppel aber sehen wir den Meister der Sonnenuntergänge im seligen Anschauen der abendlichen Landschaft am geöffneten Fenster liegen, während Zephyr ihm Kühlung zufächelt, und Amor und Psyche mit den Tönen der Lyra und Flöte die seelenvollen Harmonien seiner seligen Träume zu leiten scheinen.

Diese Vermischung des Wirklichen mit dem Allegorischen in einem und demselben Kunstwerke hat man Ursache, so lange unwahr und falsch zu nennen, als sie dazu dient, die Anmuth lebendiger Anschauungsfähigkeit zu verhüllen. Die Allegorie wird zum frostigen Scheinwesen des geistigen Inhalts, wenn man sich ihrer bedient, wie etwa Eugen Delacroix, der mitten unter hemdsärmlichen Nationalgardisten auf den Trümmern der Barrikaden die Freiheitsgöttin erscheinen läßt; aber sie mag ihren Platz finden neben individuellen Gestalten, die durch Charakter und Haltung als Repräsentanten ihrer Gattung, folglich selbst als eine Art allegorischer oder vielmehr symbolischer Figuren sich kund geben; sie ist aber vor allem bei der malerischen Verzierung architektonischer Räume, die an sich schon etwas Allegorisches haben, zulässig, und zumal da nicht zu entbehren, wo es darauf ankommt, die gegenseitige Beziehung cyklisch verbundener Darstellungen anschaulich zu machen.

Aber die menschliche Gestalt allein genügte dem Meister nicht, um allen Gedanken und Gefühlsanschauungen, die seine Seele erfüllten, Sprache und Ausdruck zu geben; er denkt, er spricht, er dichtet auch mit Hülfe von Zweigen, Blumen und Früchten, mit allerlei Geräth und Wundergestalten, die sich mit jenen zu den zierlichsten und zugleich vielsagendsten Formen und Bildern zusammenfügen. Hierin entwickelt der Meister den seltensten Reichthum tiefsinniger Anschauungen, mit einer Leichtigkeit, die man vielleicht eben darum weniger beachtet, weil sie eben Leichtigkeit ist, aber auch zugleich mit einer so schalkhaften Laune und einem so heitern, von Geist übersprudelnden Humor, daß man nicht weiß, ob man mehr die Größe menschlicher Kunstfertigkeit oder den reichbegabten Geist des Künstlers bewundern soll, der im Stande war, diese neue phantastische Welt, dieses Eldorado schmückender Malerei nicht aufzufinden, sondern aus seinem Innern hervorzuzaubern.

Die Schwingen seiner Psyche haben sich hier leicht und leise entfaltet; seine Phantasie schaukelt sich behaglich auf schöngewobenen Blüthenzweigen, die von Wänden und Decken herabhängen und zu schlanken Säulen emporsteigen, oder sie erhebt sich auf wunderbar gestalteten Thieren, die nur die Kunst zu zügeln vermag, in das heitere Land der Dichtung. Wir freuen uns der reichen Mannigfaltigkeit und Schönheit dieser charakteristischen, der Wirklichkeit entnommenen oder willkürlich geschaffenen Pflanzen- und Thiergebilde, die mit menschlichen und architektonischen Formen verbunden, nicht blos dem Schmucke, sondern auch der Bedeutsamkeit dienen. Die strengste architektonische Gesetzmäßigkeit und Einfachheit, die der Meister überhaupt für jedes architektonische und ihm verwandte Kunstwerk als wesentlich fordert, herrschen auch hier in der stylistischen Behandlung und Anordnung der Arabesken. In ihnen offenbart der Künstler seine lebendige und dichterische Auffassung der Natur, seine tiefe Durchdringung des elementaren und geistigen Weltlebens, aus dessen räthselhaftem, geheimnißvollem Dunkel die geordneten lichten Zustände unseres Daseins, die prophetischen Gaben der Weissagung, des Gesanges und der Kunst allmälig sich loswinden. Aber dennoch ist es nichts Träumerisches, Unbestimmtes, Zerflossenes, was der Meister in diesem leicht geschwungenen Arabeskenschmucke darstellte, sondern bedeutsame, anschauliche, klare Gestaltung, wie die Hellenen in dieser leichten Gattung bildlicher Darstellung sie liebten.

Das Traumartige und Unmittelbare des künstlerischen Schaffens, wie es Cornelius auf so sinnreiche, meisterhafte Weise in dem Arabeskenschmuck der Loggia Cimabue's zur Anschauung gebracht hat, dürfen wir überhaupt auch als die Quelle dieser sinnig heiteren, von dichterischer Künstlerlaune erzeugten Bilderwelt ansehen; aber der Meister hat seinen Traum verstanden und mit besonnener Klarheit die seiner Seele geoffenbarten Bilder festzuhalten und darzustellen gewußt.

Verweilen wir bei den vorliegenden Umrissen einen Augenblick länger, so wird uns das Gesagte klarer einleuchten, nur gewähren sie hinsichtlich der Arabesken keine vollkommen genügende Vorstellung von dem, was dieser Theil des Bilderschmuckes der Loggien sonst so Ausgezeichnetes darbietet. Sie sind nach einer Durchzeichnung von der Originalhandzeichnung des Meisters, der gewohnt ist, seine Compositionen nach diesem geringfügigen Maßstabe mit bewundernswürdiger Si-

cherheit zu entwerfen, sorgfältig und genau, namentlich was den Tod Raphael's betrifft, auf Stein übergetragen. Der eine Umriß stellt uns das Kuppelgemälde aus der Loggia Michelangelo's, der andere das Lünnetenbild aus der Loggia Raphael's im Abbilde dar. Hierbei ist zu bemerken, daß bei der durch Professor Zimmermann und die von ihm geleiteten Gehülfen besorgten Ausführung der Cartons mancherlei Abweichungen vom Original vorkommen, die jedoch nur äußerst selten Wesentlicheres betreffen, wie denn namentlich die Arabesken in der Michel Angelo'schen Kuppel, durch Hinweglassung einiger Bänder und Schnörkel, mehr vereinfacht worden sind.

Mit welcher lebensvollen Wahrheit hat Cornelius den ihm geistesverwandten Meister der Kapelle San Sisto aufgefaßt und mit welcher energischen Sicherheit wie mit einem Zuge dargestellt! Wir sehen hier Michel Angelo in der Kapelle auf jenem Malergerüste liegen, welches er sich, nach Verwerfung des Bramante'schen, nach seiner eigenen Angabe hatte anfertigen lassen. Es stand auf Stützen, ohne die Mauern zu berühren oder zu durchlöchern. Hier sehen wir ihn auf dem Rücken liegen, vertieft in das Malen eines riesigen Hauptes, des leibhaftigen Ebenbildes seiner gesammten Kunstweise, und der Papst Julius II., der wider des Künstlers Willen heimlich die Sprossen der Leiter hinaufgestiegen ist, schaut voll Erstaunen dem Entstehen des Werkes zu.

Auf dem andern Bilde malt Buonarotti nicht mit dem Pinsel, aber mit dem Meißel; er arbeitet an der kolossalen Bildsäule seines Moses, an dem »flaumigen« Haar des Bartes; das Eisen scheint, wie auch Vasari sagt, zum Pinsel geworden zu sein. Wie meisterhaft hat hier Cornelius Beide, den Künstler und sein Kunstwerk wiedergegeben! Wir sehen den Gedanken, den hoheitgebietenden, göttlichen, wie er aus des Künstlers Haupte gewappnet entsprungen, aus dem Stein sich hervordrängen. Er arbeitet, wie er öfters pflegte, in der Stille der Nacht, das Haupt mit dem von ihm erfundenen papiernen Helm bedeckt, worauf eine brennende Kerze angebracht ist. Seine Mäßigkeit, seine Kunstbegeisterung förderten seine Wachsamkeit; wir wissen, daß er zuweilen bei seiner Arbeit einschlief, um zeitig wieder zu ihr zurückzukehren; wir wissen, daß sein Riesengeist den Verfall der Kunst im sechszehnten Jahrhundert allein noch aufhielt! — Ein Freund lauscht hinter dem Vorhange, während Michel Angelo mächtig seinen

Hammer schwingt, daß die Stücken des Marmors auf das Gerüst niederfliegen! —

Die beiden allegorischen Bilder, die sich in der correspondirenden Loggia von Rubens wiederholen, erklären sich von selbst. Es ist der Schwung der Begeisterung, der erhabene Flug und die Größe der Gedanken, die Michel Angelo's künstlerisches Schaffen auszeichnen. Darauf ist die weibliche Figur zu deuten, welche sternenbekränzt, die flammende Fackel im Arm und begeistert in die Saiten der Lyra greifend, von der geflügelten Sphynx, dem Symbol des räthselhaft wirkenden und durchdringenden göttlichen Verstandes emporgetragen wird. Ein Genius mit Pfauenaugen-Flügeln, einen Lorbeerzweig haltend, begleitet sie in ihrem Auffluge. Diese Darstellung der Sphynx erinnert an Münzen von Chios, wo sie auf bacchische Orgien anspielend, mit der apollinischen Leyer in Verbindung erscheint. Auch weiß man, daß Michel Angelo selbst Dichter war. Der Erhabenheit seiner Anschauungen entsprach die sinnliche Kraft und Größe seiner Kunstgestaltungen. Hierauf bezieht sich die allegorische Darstellung der Stärke unter dem Bilde einer gepanzerten weiblichen Figur, die, von einem mit Eichenlaub umwundenen Helm bedeckt, und mit der Linken eine Säule umfassend, auf dem Löwen, dem Symbol des Erdfeuers und der Erdfeste, sitzt, umgeben von einem Genius mit der Keule und einem andern mit dem Eichenzweige.

In den räthselhaften, greifenähnlichen Wunderthieren, in der hermenähnlichen Frauengestalt, sowie in der Lyra mit den sie umgebenden, Sternenfackeln tragenden Genien, die uns die auf weißem Grunde ausgeführten Arabeskenbilder zeigen, wiederholen sich die Beziehungen dichterischer, über das Gemeine sich erhebender, das bunte Leben beherrschender Begeisterung. Ueber diesen Verzierungen erscheint zwischen Füllhörnern eine Art geflügelten Gorgonenhauptes. Die wiederkehrende Scene aus dem Leben der Nereiden raubenden Meerdämonen unter den Arabeskenfeldern, die indeß bei der Ausführung einer einfacheren, architektonischen Verzierung gewichen ist, deutet auf jenen uralten Glauben, der in dem Grundelement des Wassers den geheimnißreichen Quell alles Festen, Gestalteten, Lichten und Klangvollen verehrte.

Im Mittelbilde der Kuppel erscheint die Skulptur mit dem Hammer und die Malerei mit der Palette, den Symbolen der Formenge-

staltung und des Farbenscheins, umarmt von der Architektur, ihrer mütterlichen Schwesterkunst, die mit Zirkel und Winkelmaaß auch ihnen ihre eigenen Gesetze vorschreibt. Diese Beziehung erhält eben dadurch, daß Michelangelo zugleich Architekt war, noch eine besondere Bedeutung. Als Architekten stellt ihn das Bild in der Lünette dar, wo wir ihn in einem baldachinartigen, von schlanken Säulen, die auf Delphinen ruhen, getragenen Gebäude in pompejanischem Arabeskenstyl mit dem Plan und der Ausmessung des neben ihm stehenden Modells der Peterskuppel beschäftigt sitzen sehen; über ihm auf dem Vorhange die Figur eines Adlers; neben ihm zu seiner Linken die allegorische Darstellung der weltlichen Kunst: eine sitzende weibliche Figur, auf die Lyra gestützt, heiter aufschauend zu einem Jünglinge, über dessen Haupte ein Schmetterling schwebt, und der durch die Bewegung seiner Finger auf Zahl und Maß, die Grundbedingungen aller äußern Kunst-Darstellung, hindeutet. Auf der entgegengesetzten Seite erscheint die religiöse Kunst: eine sitzende weibliche Figur, auf die Bibel gestützt, mit Dornenkrone und Palme, aus ihrer ernstsinnenden Ruhe durch einen Jüngling geweckt, der ihr zur Seite stehend begeisterungsvoll die Saiten der heiligen Harfe rührt, und über dessen Haupte eine Flamme brennt.

In den Bogenwinkeln befinden sich die Reliefbildnisse von Bast. dello Aristotele, Sebast. Venetiano, Giul. Bugiardini und Franc. Granacci, den Mitschülern und Gehülfen Michelangelo's. Epheu und Lyra und hermenartig aus Pflanzenformen emporsteigende Menschenleiber herrschen in den Arabesken der Gewölbbänder vor.

Das Lünettenbild der Raphael'schen Loggia führt uns an das Todtenlager des Meisters der Verklärung, des letzten großen Werkes seiner Hand, welches über dem erblaßten und erstarrten Leichnam des Hingeschiedenen, wie das triumphirende Zeichen des geistigen Lebens und der Kunst aufgestellt ist. In verzweiflungsvollem Schmerze wirft sich seine Geliebte mit ausgebreiteten Armen über ihn; Il Fattore netzt die kalte Hand mit den Thränen heißer Trauer, während Giulio im niederbeugenden Gefühl der Verwaisung abgewendet zur Seite sitzt und Marc Antonio, umringt von traurenden Genossen, mit gesenktem Blick und dem Ausdrucke heiliger Bewunderung zu den Häupten des großen Todten steht. Zu seinen Füßen erblicken wir Papst Leo X. und Cardinal Bembo, in deren Stellung, Blick und Geberde sich

dasselbe schmerzensvolle Gefühl stiller Bewunderung unverkennbar ausprägt. Volk drängt sich durch die Thüre und zu den geöffneten Fenstern im Hintergrunde heran. Es hieße Worte verlieren, wollten wir von der tiefempfundenen, lebensvollen Wahrheit in der Darstellung leidenschaftlicher und stiller Trauer sprechen, wie sie uns hier in lebendigen Gestalten anschaulich und verwirklicht vor Augen tritt. Aber nichts geht über den Geist der Versöhnung und des Friedens, der über dieser Scene heiliger Trauer verklärend schwebt.

Die Gesichter der genannten Personen sind Portraits, für Leo konnte das von Raphael selbst gemalte Bildniß dieses Papstes benutzt werden. In dem Pfeilerzwickel, dicht bei der traurenden Gestalt Giulio Romano's, sehen wir dessen Reliefbildniß, gegenüber das des Francesco Penni il Fattore, sowie die des Vinc. Gimignano und Giov. da Udine. In dem von Seraphimköpfen umgebenen Mittelbilde der Kuppel sehen wir die Madonna mit dem Kinde im älteren Styl, denen Raphael und der Engel gleiches Namens in tiefer Verehrung sich nahen.

Vier kleinere Plafondfelder sind mit Darstellungen aus Raphael's Leben geschmückt. Das eine zeigt ihn uns als Knaben in der Werkstatt seines Vaters, das andere seinen Eintritt in die Schule des Perugino, auf dem dritten sehen wir ihn, wie er knieend dem Papst Julius II. seine Gemälde vorlegt, und im vierten, wie er mit seinen Schülern und Gehülfen im Vatikan al fresco malt. — Die dazwischen liegenden Schmuckfelder zeigen in vierfacher Wiederholung eine im Relief mit vergoldeten Flügeln gearbeitete, aus Wasser-Pflanzenformen hervorgehende Engelsgestalt, die sich nach rechts und links mit den Händen an Palmenzweigen festhält. Diese Verzierung wiederholt sich auf dieselbe Weise in der Kuppel der ersten Loggia, die den Bund der Kunst mit der Kirche darstellt.

Was die farbige Ausführung dieser und der übrigen Bilder betrifft, so entspricht sie allerdings nicht durchgängig dem Werthe der Compositionen. Professor Zimmermann hatte dabei mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, indem er sich bei der anderweitigen Verwendung seiner bereits eingeübten Gehülfen sich dann und wann erst wieder jüngere heranziehen mußte. Indeß thun einzelne Mängel der Wirkung dieser Frescomalereien, von unten aus gesehen, im Ganzen wenig Ein-

trag. Das Lünettenbild der Raphael'schen Loggia ist, was technische Behandlung, Wahl, Kräftigkeit und Wärme der Farben, sowie die Gesammthaltung des Kolorits betrifft, von Zimmermann selbst meisterlich ausgeführt. An Gassen hat derselbe noch immer den treuesten und geschicktesten Gehülfen.

Hiermit verlassen wir diesmal Cornelius und die Pinakothek, um späterhin noch öfterer zu ihnen, auch in andern Beziehungen, wieder zurückzukehren.

R. M.

VI.

Maximilian I., Kurfürst von Baiern,

Standbild von L. Schwanthaler.*)

Es war ein wahrhaft königlicher Gedanke, den großen Thronsaal in dem Neubau der Residenz am Hofgarten zu München mit zwölf, in vergoldeter Bronze ausgeführten Kolossalstatuen der hervorragendsten Häupter des Wittelsbacher Hauses aus den Linien Altbaiern, Pfalz und Zweibrücken-Schweden zu schmücken. König Ludwig, der diesen Gedanken faßte, aber auch zugleich die Mittel zu finden wußte, ihn mit Beharrlichkeit ins Werk zu setzen, hat damit nicht minder die großsinnige und selbstständige Richtung seiner Entschließungen, als seine hohe Achtung vor der geschichtlichen Erinnerung seines erlauchten Geschlechts an den Tag gelegt. Unstreitig gehörte der Auftrag, die Zeichnungen und Modelle zu diesen Standbildern zu entwerfen, mit zu den ehrenvollsten und bedeutsamsten, die dem thätigen und erfinderischen Professor L. Schwanthaler bis dahin zu Theil geworden waren.

Die Wahl der Fürsten, denen man Standbilder zu weihen beabsichtigte, wurde jedoch nicht von der geschichtlichen oder geschlechtlichen Bedeutsamkeit derselben allein abhängig gemacht; die Rücksicht auf die Möglichkeit einer künstlerischen Behandlung des historischen Costüms wurde dabei nicht außer Acht gelassen, aber entscheidend blieb vor allem die Forderung der Portraitähnlichkeit der Köpfe. Deshalb bestimmte man eben nur diejenigen Fürsten zur Darstellung, von welchen sich authentische Bildnisse, sei es auf Münzen oder Holzreliefs oder auf Gemälden, nachweisen ließen. Geschichtliche Treue des Costüms war

---

*) Zur Erklärung der im Umriß mitgetheilten Bildsäule des Kurfürsten Maximilian I.



MAXIMILIAN I.

KURFÜRST VON BAYERN.

hinsichtlich der äußern Darstellung die zweite Hauptbedingung. Der malerische Charakter des mittelalterlichen Costüms erleichterte in mehrfacher Beziehung die Arbeit des Künstlers; aber er wußte auch, wie die Modellstatuen Karl's XII. und Max Emanuel's beweisen, die Schwierigkeiten der moderneren Gewandung geschickt zu überwinden. Er hielt sich durchaus streng an die Formen und Verzierungen des historisch gegebenen Costüms, und ging dabei sowohl hinsichtlich der Gesammtauffassung wie der künstlerischen Behandlung der verschiedenen Stoffe mit großer Einfachheit zu Werke, indem er allen Aufwand blos äußerlich verhüllender und imponirender Faltenmassen soviel als möglich vermied. Auf diese Weise sehen wir in diesen Standbildern die romantische Herrlichkeit und sinnige Schönheit des Mittelalters wie die verschwenderische Pracht und Einförmigkeit des modernen Zeitalters getreu, aber im Einklang mit den Gesetzen plastischer Schönheit sich abspiegeln.

Die romantische Skulptur, — wenn es erlaubt ist, eine Skulptur, die sich mit Darstellungen aus dem Bereich des Mittelalters, seiner Gewohnheiten und Sitten beschäftigt — so zu nennen, hat in Bayern, zufolge der großartigen Unternehmungen des Königs nach mehr als zweihundertjährigem Schlummer das Fest ihrer Wiederbelebung und Auferstehung in einem bei weitem größern Umfange als irgend anderswo gefeiert.

Dies dürfen wir nicht allein von der historischen, durch Schwanthaler vertretenen Richtung der Skulptur, sondern ebenso auch von der religiösen Bildnerei sagen, die ihren hauptsächlichsten Repräsentanten in Konrad Eberhard aufzuweisen hat und von diesem mit allen Vorzügen und Mängeln der frühern Kunstweise des Mittelalters geübt wird. Die Restaurationen älterer Kirchen, wie die des Domes zu Bamberg, haben nicht minder wie die Ausführung neuerer Bauwerke, der Allerheiligenkapelle, der Ludwigskirche und des Blindeninstituts, der religiösen Skulptur die passendste Gelegenheit gegeben, sich in unmittelbarer Verbindung mit den entsprechenden Monumental-Werken der Architektur wirksam zu zeigen.

In größerer Ausdehnung ist es jedoch der geschichtlichen Skulptur vergönnt gewesen, sich hier zu entwickeln, und man darf nur an die Wallhalla und den figurenreichen plastischen Schmuck ihrer Giebelfelder, oder an die 25 zum Schmuck des Dachgesimses der Pinakothek bestimmten Bildnißstatuen der berühmtesten christlichen Maler erinnern,

um von der umfangreichen Thätigkeit, die in München auf jenem Felde der Bildnerei herrscht, eine Vorstellung zu erhalten. Diese Bildwerke sind sämmtlich nach Schwanthalers Entwürfen theils als Modelle im Großen, theils bereits in Marmor oder Erz ausgeführt vorhanden.

Den ihm so überaus zahlreich gewordenen Aufträgen war der Künstler nur durch seine fast gänzliche Abgeschiedenheit und durch die völlige Hingebung an seine Arbeiten selbst mit Aufopferung seiner Gesundheit zu genügen im Stande.

Von den zwölf Ahnen aus dem königlichen Hause der Wittelsbacher kommen zwei von der richtenden Nachwelt mit dem ehrenden Beinamen der Weisen bezeichnete Fürsten, Albrecht IV., der Begründer der Primogenitur, und Friedrich II. von der Pfalz zunächst dem Throne zu stehen. An sie würden sich der Reihe nach: Otto der Erlauchte, Ludwig der Reiche von Landshut, Friedrich der Siegreiche, Kaiser Ludwig der Bayer, Ruprecht von der Pfalz, Albrecht V. der Fromme, Maximilian I., Karl XI. und Karl XII. von Schweden, endlich Max Emanuel anschließen, wiewohl in Betreff des Letzteren die Wahl zwischen ihm und dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz bis jetzt noch schwankend ist. Auf diese zwölf Statuen würde man sich für's erste beschränken, um späterhin noch die der beiden ersten Könige von Baiern, Maximilian Joseph's und König Ludwig's I. hinzuzufügen.

Bekanntlich werden die Standbilder dieser Fürsten in der Münchener, unter der Leitung des trefflichen Stiglmaier stehenden Erzgießerei in Bronze gegossen, und auf eine eigenthümliche, höchst gediegene Weise vergoldet. Das dabei beobachtete neue Verfahren hat sich auf das glänzendste als brauchbar bewährt, obgleich das Gelingen bei so kolossalen Bildsäulen von den meisten Bronzegießern in Zweifel gezogen wurde.

Seit Peter Candids Zeit hatte die Bronzeskulptur in Baiern förmlich Brache gelegen, ihre Wiederherstellung verdanken wir vornehmlich Stiglmaier's Bemühungen, die unter dem belebenden und anregenden Schutze des Königs die bedeutendsten Erfolge hervorriefen. In den Werkstätten der Münchener Erzgießerei herrscht das großartigste Treiben; hier sieht man Leute mit dem Abformen kolossaler Körpergebilde, dort andere mit dem Ausmeißeln, Hämmern und Glätten mächtiger Erzgüsse beschäftigt; und es ist offenbar, daß hier die Kunst als eine ernste Angelegenheit des Lebens behandelt wird. Die Arbeit, welche

man hier zu Tage fördert, ist keine Spielerei, wie sie der herrschende Modengeschmack in der Kunst noch liebt; sie ist gediegen und dauerhaft, und während ihre Werke am längsten den Stürmen der Zeit trotzen, erblühen sie gerade unter den Einwirkungen unseres nördlichen Klimas in dem vollendeten Glanz ihrer eigenthümlichen Schönheit. Wie in den Räumen der Erzgießerei, so begegnen wir auch in der Walhalla und auf dem sie umgebenden Bauplatze, in dem Neubau der Residenz, wo Zimmerleute, Maurer, Stukkatore, Vergolder, Bildhauer und Maler zu gleicher Zeit beschäftigt sind, und an so vielen andern Orten den Erscheinungen des rüstigsten und großartigsten Kunstlebens, bei dessen Anblick wir uns in die kunstreichsten Zeiten des Alterthums und des Mittelalters versetzt glauben könnten.

Das Standbild Friedrich's des Siegreichen ist in Guß und Vergoldung beinahe vollendet; auch von den Statuen Ruprecht's von der Pfalz und Ludwig's des Reichen sind einzelne Theile bereits gegossen und in der Ausmeißelung und Vergoldung begriffen. Diese drei Bildwerke würden demnach vielleicht im Laufe dieses Jahres an dem Ort ihrer Bestimmung zur Probe aufgestellt werden können. Guß und Vergoldung der Statue Maximilian's I., der einzigen, die bis jetzt zur Vollendung gediehen ist, sind vollständig gelungen; sie steht bis zu ihrer Aufstellung in einer Kiste verschlossen im neuen Thronsaal, der nach Herrn v. Klenze's Zeichnungen und Angaben allmälig seinen nicht minder reichen und prächtigen als geschmackvollen architektonischen Schmuck empfängt. Hier werden die Statuen zwischen den mit vergoldeten Kapitälen im korinthischen Styl versehenen Säulen, welche die an den beiden Fensterwänden hinlaufende Galerie tragen, zu stehen kommen, und in Verbindung mit dem gesammten übrigen plastischen Schmuckwerk, wie mit der kunstreich construirten und gegliederten Decke des Saales ein so prächtiges und zugleich schönes Ganze bilden, wie kaum eine zweite Residenz aufzuweisen im Stande sein möchte. Die Vergoldung ist an den dem starken Lichte am meisten zugänglichen Stellen matt gehalten, um die störenden Reflexe und den blendenden Glanz für das Auge des Beschauers zu vermeiden und dem Ausdrucke des Ganzen mehr Leben und Bewegung zu verleihen.

Maximilian war es, durch welchen Bayern die Kurwürde erhielt. Deshalb hat ihn der Künstler mit dem kurfürstlichen Mantel über dem Harnisch bekleidet und mit dem Orden des goldenen Vließes geschmückt.

Das Costüm ist ganz dasselbe, wie es Maximilian bei allen festlichen Gelegenheiten, bei Huldigungen, Belehnungen und Musterungen zu tragen pflegte. Er hat ihm überdies den Kommandostab in die Rechte gegeben, und seine Linke an den Griff des Schwertes gelegt, um ihn zugleich als den kampfgerüsteten Streiter für den Sieg seines Glaubens zu bezeichnen. Die Verzierungen der geschmackvoll und einfach angeordneten Bekleidung sind bis auf die Garnirung der hohen über die Kniee reichenden Lederstiefeln treu nach dem Gebrauche jener Zeit wiedergegeben. Die Statue ist Portrait, sowohl hinsichtlich des Gesichtes als der gesammten Körperbildung nach, die sich durch eine fast unverhältnißmäßige Länge der Beine bemerkbar macht. Der durch den Ausdruck männlich ernster Ruhe und entschiedener Festigkeit ausgezeichnete Kopf ist nach einem in Schleißheim befindlichen Oelbilde von Maximilian's Hofmaler Brugger, welches ihn zu Rosse darstellt, und woran sich auch Thorwaldsen bei dem Entwurfe seiner riesenhaften Reiterstatue des Kurfürsten halten mußte, mit ungemeiner Wahrheit aufs sorgfältigste ausgeführt. Da bereits einzelne zu dieser Reiterstatue gehörende Theile im Guß vollendet sind, so liegt ein Vergleich mit dem Schwanthaler'schen Standbilde, soweit derselbe möglich ist, nahe. Bei Thorwaldsen erscheint die Figur im Harnisch ohne Mantel ebenfalls mit dem Orden des goldenen Vließes geschmückt; auch spricht sich in der zum Kommando ausgestreckten rechten Hand bei veränderten Bedingungen dasselbe Motiv aus, welches Schwanthaler durch die Beigabe des Feldherrnstabes anzudeuten suchte. Die Köpfe beider Statuen stimmen natürlicherweise im Wesentlichen vollkommen miteinander, wie mit ihrem Vorbilde, dem Brugger'schen Gemälde, überein.

Wie das Standbild Maximilian's tragen auch die übrigen das Gepräge des Majestätischen, Feierlichen und Festlichen, welches nicht nur der Würde der dargestellten fürstlichen Personen zukam, sondern auch durch die Bestimmung des architektonischen Raumes, den sie verherrlichen sollten, nothwendig geboten war. Das eigenthümlich Charakteristische des Einzelnen hat der Künstler vorzugsweise in dem Ausdrucke der Köpfe wiederzugeben gesucht. Die würdevolle Haltung bei der stattlichen Höhe von neun und einem halben bayerischen Schuh wird dazu beitragen, den imposanten Eindruck dieser fürstlichen Versammlung noch bedeutend zu erhöhen.

Wie wir wünschen und hoffen, werden wir noch öfter Gelegenheit haben, in unsern Jahrbüchern zu den Werken des Meisters zurückzukehren, dem körperliches Leiden jede geistige Anstrengung, aus welcher jenes zum Theil hervorgegangen, noch immer verbietet.

R. M.

VIII.

Correspondenz.

München, im Juli 1838.

Auf der nahen Sendlinger Anhöhe, wo vor einem Eichenwäldchen die baierische Ruhmeshalle nach Klenze's Entwurf und die Kollossalstatue der Bavaria nach Schwanthaler's Modell zu stehen kommen soll, sieht man gegenwärtig schon eine Menge Arbeiter damit beschäftigt, den Boden zu planiren und zur Aufnahme jener Bau- und Skulpturwerke, sowie zur Anlage der Stiegentreppen herzurichten. — Dr. Ernst Förster hält in dem Atelier Kaulbach's allsonnabendlich Vorlesungen über mittelalterliche Kunst, vorzüglich über die herrlichen Wandgemälde aus dem 14. und 15. Jahrhundert in einer Kapelle zu Padua, deren Wiederauffindung und genauere Kenntniß wir seinem Bemühen verdanken. Von höchstem Interesse sind dabei die Zeichnungen, die er zur Veranschaulichung seines Vortrags dem kleinen ausgewählten Kreise seiner Zuhörer vorlegt. Jene neuentdeckten Wandmalereien sind auch insofern von allgemeinerm Interesse, als sie namentlich in technischer Beziehung auf die rasche Entwickelung der venetianischen Malerei eingewirkt zu haben scheinen. Was er über diese Schule, sowie über die ältesten Denkmäler christlicher Kunst, namentlich in Ravenna, und über das Verhältniß der italienischen zu der gleichzeitigen deutschen sagte und an einzelnen Zeichnungen anschaulich nachwies, war zum Theil eben so neu als anziehend. — In Kaulbach's Atelier sehen wir seine große Zeichnung, die Zerstörung Jerusalems durch Titus darstellend, zu deren näherem Verständniß er unlängst einen Bogen Erläuterungen hat drucken lassen. Einzelne Gruppen, wie die des sterbenden Hohenpriesters mit seiner Familie und die der ausziehenden Christen, sind ganz vortrefflich. Indeß fehlt der Zeichnung, die als erster Entwurf zu betrachten ist, noch die gehörige Haltung in Anwendung der Gruppen, die der Künstler in der spätern Ausführung herzustellen bedacht sein wird. Da die letztere in Oel stattfinden soll, macht derselbe gegenwärtig die fleißigsten Malerstudien.*)

*) Das zweite Heft der Jahrbücher wird die schönste Gruppe dieses fast 100 Figuren enthaltenden Gemäldes, nämlich die Selbstentleibung des Hohenpriesters und seiner Familie, im gravirten Umrisse mittheilen.

Das Bild von Genelli, die Zerstörung Sodom's vorstellend, wovon das zweite Heft der Jahrbücher einen Umriß mittheilen wird, ist bei seiner Ausstellung im Lokal des Kunstvereins Gegenstand der vielfältigsten Besprechung gewesen. Die Art der Ausführung in Aquarellfarben fand manchen Widerspruch, die Einfachheit und Neuheit der Auffassung rühmte man; an der Composition hatte man nichts auszusetzen. — Jetzt erregt in demselben Lokale ein Kupferstich von Schäfer, Romeo und Julia in der Todtengruft nach Cornelius darstellend, mit Recht die allgemeinste Aufmerksamkeit. Dies ist ein Vereinsgeschenk, dergleichen man auch anderen Vereinen wünschen möchte. — Sonst hat man nicht Ursach, mit den vom hiesigen Verein neu angekauften oder in seinem Lokal aufgestellten Bildern besonders zufrieden zu sein. Es ist überall zu viel Materielles und zu wenig Geist; Sorgfalt der Ausführung darf man aber da nicht erwarten, wo man nur um des Geldes willen malt und die Institute selbst darauf angelegt scheinen, die Vielheit der Production zu fördern. — Prof. Zimmermann und seine Gehülfen arbeiten rüstig an der Fortsetzung der Bilderreihe in den Loggien der Pinakothek. Mit den Arabesken ist man weit vorgeschritten; und schon sieht man auch einzelne Darstellungen aus dem Leben von Rubens, Rembrandt und Claude Lorrain, Poussin und Lesueur, Albrecht Dürer und Van Eyck entweder vollendet oder in der Ausführung begriffen. Auch werden auf den Zinnen des Daches bereits Anstalten getroffen, um die 25 Statuen der berühmtesten Maler von Schwanthaler aufzunehmen. — Die äußere Umgebung der Pinakothek ordnet und lichtet sich; die Gartenanlagen haben bereits ihren Anfang genommen, während im Innern der Ausbau der unteren Säle allmälig vorwärts geht und die Besucher der Gemäldegallerie den erwünschtesten Führer in dem Dillis'schen Katalog gefunden haben. — In der Erzgießerei herrscht großes Leben. Am 30. Juni fand der Guß von Thorwaldsen's für Stuttgart bestimmte Kolossalstatue Schiller's statt. Gegen 2 Uhr Nachmittags wurde der Zapfen ausgestoßen, und eine Masse von mehr als 60 Centnern Erz rann ruhig in die Form. Der Guß ist vollkommen gelungen, und schon ist man mit dem Ciseliren beschäftigt; der trefflich gelungene Kopf und die Extremitäten waren schon früher gegossen worden. Das zur Reiterstatue Maximilian's I. gehörige riesenhafte Pferd steht bereits fast vollständig überformt in der Schmelzgrube. Der Guß, welcher im Oktober stattfinden sollte, wird indeß wahrscheinlich bis auf künftiges Jahr verschoben werden. Der Oberkörper des Fürsten ist bereits gegossen.

An den nördlichen Arkaden des Hofgartens sind die Maurer beschäftigt, die Räume zu säubern und herzustellen, wo Rottmann seine griechischen Landschaften in enkaustischer Manier ausführen wird. Indeß wird damit in diesem Jahre schwerlich der Anfang gemacht werden können. Zur Vollendung dieser 38 Landschaften umfassenden Bilderreihe dürften mindestens 5 Jahre erforderlich sein. Vorher unternimmt Rottmann noch eine Reise nach Griechenland, um einige der wichtigsten Partien des griechischen Landes, die Quellen des Styx, die kastalische Quelle und die Thermopylen mit grösserer Sorgfalt, als es bei seinem ersten Aufenthalt an Ort und Stelle möglich war, aufzunehmen. — Schnorr arbeitet unausgesetzt mit seinen drei

Gehülfen an der Ausführung der Wandgemälde des Rudolphsaales. Die Reisenden werden einen großen Theil von den in vorliegendem Hefte besprochenen Bildern dieses Saales bereits vollendet sehen. — Cornelius rückt rasch mit der Vollendung des Weltgerichts vorwärts, und Heß arbeitet an den Entwürfen für die Wandgemälde der Basilika. — Schwanthaler befindet sich in Baden in der Schweiz, um dort die Heilung von seiner Krankheit abzuwarten. — Was die hiesigen Neubauten: den Festsaalbau der Residenz am Hofgarten, die Ludwigskirche, die Universität, das geistliche Seminar, das Fräuleinstift, die Erziehungsanstalt für Töchter, ferner die Basilika, den Anbau des Krankenhauses für die barmherzigen Schwestern und die gothische Kirche in der Au betrifft, so schreiten sie ihrer Vollendung immer näher. Von dem letztgenannten Gebäude sind die Gerüste von dem Thurme entfernt, und jetzt erst machen sich die einfachen und schönen Verhältnisse desselben, namentlich der aus Bausteinen aufgeführten Pyramide geltend. Das Postgebäude wird zur Benutzung eingerichtet. Wo findet man sonst wohl noch eine solche Anzahl so bedeutender und umfassender Bauwerke zu gleicher Zeit in Arbeit?

Auf fünf mit Eseln bespannten Wagen ist neulich die prächtige, gegen 1800 Stück umfassende Vasensammlung, die größtentheils bei Viterbo gefunden und vom Könige erworben worden ist, hier angekommen. Die Säle in der Pinakothek, zu ihrer Aufnahme bestimmt, sind im innern Ausbau begriffen. — Der hiesige Vorstand der Akademie der bildenden Künste hat die auf dieses Jahr fallende Kunstausstellung, die mit dem 12. Oktober beginnt, bereits ausgeschrieben. Die Künstler des In- und Auslandes werden um reichliche Zusendung gebeten; der späteste Termin der Einsendung ist der 26. September.

Druck von Breitkopf und Härtel.

Münchner
Jahrbücher
für
bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. Rudolf Marggraff.

Mit artistischen Beilagen, Abbildungen von Original-Kunstwerken in Umriß, auch Erläuterungstafeln.

Zweites Heft.

Mit vier Abbildungen und einer Erläuterungstafel.

Leipzig, 1839.
Wilhelm Engelmann. || Rudolph Weigel.

Inhalt.

0.02 p.m.

Ar

190.

A

Fig 13.

E

H

K

0.02 P.M

Ar

120

Fig 16

Fig 15

A

E

Fig. 14

Fig. 17

H

K

Back of
Foldout
Not Imaged

VIII.

Untersuchungen im Gebiete der Architectur.

Von

Eduard Metzger.

1. Griechisch-dorische Säulenordnung.

(Schluß.)

Der Architrav.

Der Architrav ist ein sehr wichtiger Theil, dessen Stärke und Ausdehnung über anderweitige Tempeltheilverhältnisse entscheidet, auch erklärt sich aus der Ausdehnung desselben ganz insbesondere die nothwendige Form des Säulencapitäls. Auf dem Architrave ruhet die gesammte Last des Gebälkes und Dachwerkes, welches er starkkräftig und frei über je zweier Säulen Zwischenweite zu tragen hat. So begründen demnach die Stärke des Architraves zwei Hauptbedingungen; einmal die Schwere des Draufbaues und dann die Säulenzwischenweite.

Der Dorier lagerte einen oder mehrere Steinbalken an einander, deren Länge von einem Säulenmittel zum andern reichte. Er hatte sofort zweierlei zu berücksichtigen. Einmal die Breite seines Architraves. Von dieser Breite nämlich mußte nothwendig die Standfestigkeit seines Gebälkes abhängig sein, denn wenn der Architrav breiter war, konnte er weniger wanken, als ein anderer, der schmal und hoch gewesen. Nun lehrt aber die Statik, daß die Höhe des Balkens seine Festigkeit und Tragkraft ganz insbesondere begründet. Zu Erreichung eines Maximum an Tragkraft ist zu berücksichtigen, daß die Tragkraft oder respective Festigkeit zweier gleich langen und breiten Balken, deren Höhen aber verschieden sind, nach dem Quadrate dieser Höhen wächst. Ueber die Bildung des Architraves wird nun bald Theorie und Praxis entscheiden. Es betrifft dies nämlich die Zusammensetzung des Architraves aus einem oder mehreren Tragbalken. Wenn nämlich die respective Festigkeit des aus

einem oder mehreren Balken gebildeten Architraves sich gleich bleibt, so ist die Last des Gebälkes im Schwerpunkte gerade zwischen den Säulenmitteln, mithin am schwächsten Theile des Architraves wirksam, während an dem Architrave, der aus mehreren Steinbalken gebildet ist, der Druck so vielfach vertheilt sein wird, als ihrer sind. Es entscheidet die Praxis nun allerdings bei einem größeren Tempelwerke für die Bildung des Architraves aus zwei Steinbalken, statt aus einem; sei es wegen des praktischen Gewinns der Werkstücke aus dem Steinbruche oder wegen der weniger kostspieligen Förderung zum Werkplatze und wegen des leichteren Aufrichtens; die Theorie aber entscheidet um so nothwendiger aus vorstehenden Gründen dafür; weßhalb sie sich sogar zur Wahl dreier Steinbalken an größeren Tempelwerken späterer Zeit bestimmt hat. Diese Anordnung war also der Erfahrung überlassen, welche, so wie sie mit allen Theilen des dorischen Tempelbaues gethan, auch diesen geordnet hat. Die früheste Zeit war eben so sorgfältig bedacht, diesem wichtigen Theile seine nöthige wirksame Stärke zu geben, als sie, die Zeit der Blüthe griechischer Kunst, an Klarheit zur einfachsten, geordnetsten Weise vorgeschritten war; die nachfolgenden Zeiten waren sich der Wirksamkeit des Architraves schon nicht mehr genau bewußt, verschwächten daher denselben immer mehr, deuteten ihn endlich als decorativen Bestandtheil der Ordnungen und setzten ihn deßhalb auch mit den übrigen nichtsbedeutenden Dingen, welche sie sich gebildet hatten, auf gleiche Stufe herab.

Das Sysypheum war ein großes Bauwerk. Aeltere Männer Corinths erinnern sich noch einer Säulenreihe von mehr als zwanzig Säulen der Länge nach. Diese Ausdehnung veranlaßte also wohl den Baumeister dieses Tempels, mit Ueberlegung die Stärke seines Architraves zu ordnen. Wenn man die obige Ausdehnung des Tempels nun mit der des Parthenon vergleicht, so mochte er gegen 20 Metres länger als dieser gewesen sein. Der Architrav des Sysypheums mußte demnach stark ausfallen, ist aber dennoch schwächer als jener des Parthenon. Sein Verhältniß ist sofort als nothwendig in der Sache begründet und man konnte nicht herabgehen. Dennoch erscheint dieser Tempelrest viel unförmlicher als der Parthenon. Woher kommt dieses? Es lag eine Störung des Verhältnisses in den starken Säulen, welche, wie eben gezeigt ist, gegen jene des Parthenon bedeutend stärker gestaltet waren. Aber der Baumeister des Sysypheums getrauete sich nicht dieselben höher zu machen, wenn er sich nicht dem Ohngefähr der Haltbarkeit seines Tempels vertrauen wollte, auch hatte er keine hinlänglichen Beispiele

vor Augen, nach welchen er sich hätte berechtigt fühlen können, schwächere Säulen anzuordnen. Er verbreitete das Schaftende zur Standfestigkeit, nahm dem Säulenschafte die ihm überflüssige Stärke und suchte die Form so geziemend, als ihm nur möglich war, herzustellen. Der Architrav war zwecklich gestaltet, hiervon war nichts zu nehmen, mithin konnte das übereinstimmende Verhältniß des Architraves zur Säule nur in der höheren Säule aufzufinden sein. Die höhere Säule hätte aber auch die freiere Form des Kapitäles bedingt, allein das Architravverhältniß war nach anderweitigen Gründen mit dem Verhältniß des Frieses, Kranzes und Giebels in gegenseitiger Abhängigkeit, so daß eines das andere veranlaßt und erklärt. Füglich möchte dieser obere Theil, von dem man jetzt freilich nichts mehr sieht, als wohlverstanden und geordnet gedacht werden können, da sich bei jedem Tempelwerke herausstellt, daß, wenn der Architrav genau dem Zwecke entsprach, auch der Daraufbau sinnreich und klar vollendet gewesen ist Man kann aus der Construction des Sysypheums schließen, daß gemäß der Stärke des Architraves (so groß der Umfang dieses Tempels auch gewesen), die Giebelhöhe des Daches mit dem Verhältniß jener Giebelhöhen an späteren Tempeln eben so in Uebereinstimmug gewesen ist, weil die Tragkraft des Architraves geringer war, als bei jenem des Parthenon und diese geringere Stärke durchaus nicht auf Unachtsamkeit schließen läßt, da die ängstliche Sorge zur Stärkegestaltung schon aus dem Säulenverhältnisse hervorgeht. In der That: nimmt man an, daß dieses Sysypheum 8 Säulen Fronte breit war, so würde sich die Last des Draufbaues zum schwächeren Architrave genau verhalten, wie die Stärke des Architraves vom Parthenon zu seinem Draufbau; dies kommt daher, weil die Säulenweiten des Sysypheums geringer waren als jene des Parthenon, was eine Differenz zwischen je zwei Säulenmitten von 380 Metres ausmacht, um welche jene Mitten des Sysypheums sich näher gerückt gewesen sind; was mithin auf 8 Säulen der Fronte über drei Metres ausmacht, welche geringere Breite die Schwere des Dachwerkes vermindern muß.

Die Verhältnißzahlen, wie sie sich ergeben, sind:

	Sysypheum.	Parthenon:	Differenz.	
Die Architravbreiten	1.740	1.760	20	geringere Abmessungen am Sysypheum.
= = höhen	1.280	1.362	82	
= = längen	3.920	4.300	380	

je zur Mitte zweier Säulen gemessen.

Der Architrav am Sysypheum ist aus 2 Steinbalken zusammengesetzt, jener des Parthenon aber aus dreien;

giebt mithin für den Einzelnen eine Breite	am Sysypheum	am Parthenon.
	$\frac{1.74}{2}$	$\frac{1.76}{3}$

Verhalten sich sofort die respectiven Festigkeiten der Architravbalken.

Sysypheum: $\dfrac{\frac{1.74}{2}\,(1.280)^2}{3.920}$ Parthenon: $\dfrac{\frac{1.76}{3}\,(1.362)^2}{4.300} = 36362 : 25209$

oder wie 36 zu 25

verdoppelt 72 verdreifacht 75 — die respective Festigkeit der Architrave.

Das Resultat für den Theseustempel ist:

Theseum.

Die Architravbreite		0.998
"	" höhe	0.829
"	" länge	2.570

der einzelne Balken wie oben $\frac{0.99}{2}$ oder näher $\frac{0.100}{2}$

da der Architrav auch hier aus zweien gebildet ist.

Die respective Festigkeit des Einzelnen $\dfrac{\frac{0.190}{2}\,(0.829)^2}{2.570} = 13370$

Daher die Verhältnißzahl 13

Resultat: verdoppelt 26, mithin das Verhältniß der respectiven Festigkeit des Architraves.

Es stehen mithin die aufgefundenen Verhältnißzahlen dieser drei obigen Tempel wie:

Sysypheum	Parthenon	Theuseustempel
72	75	26

neben einander.

Es ist mithin die Tragkraft des Architraves der beiden ersten Tempel um ein Geringes von einander abweichend. In Rücksicht der Verhältnißzahl des dritten Tempels ergiebt sich, welche geringe Last der Architrav des Theseustempels gegen die der beiden andern zu tragen hatte und in welcher natürlichen Verwandtschaft die Gebälkestärken nothwendig stehen müssen! Die Architravstärke hat mithin die Nothwendigkeit

gelehrt, aber es ist dennoch in die Augen fallend, daß auch hier der Baumeister des Sysypheums ängstlicher verfuhr. Aehnlich wie mit der Baseverbreitung seiner Säulen war er auch hier auf Standfestigkeit sorgfältig bedacht. Seine Architravbreite ist nur um 2 Centimetres geringer als jene des Parthenon, während die Höhe seines Architraves um $8\frac{1}{5}$ Centimetres geringer ist als die Architravhöhe am Parthenon. Einen Fortschritt der Erfahrung hatte man mithin immer am Parthenon gemacht, einmal den, daß man gegen dieses frühere Werk im Verhältniß zur Breite überhöhete, dann daß man, statt zwei Steinbalken, drei anordnete, deren Wirksamkeit ich oben auseinandersetzte.

So ist mithin der Architrav zu der Größe erwachsen, deren Ausdehnung der Last des Gebälkes entsprechen mußte. Es ist deshalb natürlich, daß mit der Säulenhöhe auch kein constantes Verhältniß irgend an einem Tempel anzutreffen ist. Will man sich zum Ueberfluß die Abweichungen in Zahlen klar machen, so ergeben sich für nachfolgende Tempel — wie oft die Architravhöhe in der Säulenhöhe enthalten sei — folgende Resultate:

Am:	Sysypheum.	Theseustempel.	Parthenon.	Tempel v. Nemaea.
	5.6	6.8	7.6	10.

eine Abweichung, welche genau die Verminderung der Architravhöhen je nach deren Fortbildung der Zeiten bekundet. — Faßt man ganz insbesondere die ungewöhnliche Abweichung der beiden letzteren Tempel des Parthenon und des Tempels von Nemaea in die Augen, so ergiebt sich bei einer geringeren Säulenhöhe von nahe 23 Centimetres, um welche die Säulen des letzteren Tempels niedriger gewesen sind, ein Architravverhältniß, das eben so willkührlich in Beziehung der Höhe, als untauglich für den Tempelbestand abgesetzt wurde. Gewiß haben nicht immer feindliche Angriffe von Menschen den Ruin der Tempelwerke herbeigeführt, wohl aber die fehlerhafte Construction. Dies ist mit dem Architrave des letzteren Tempels der Fall gewesen, der gewiß höchst absichtslos gestaltet war.

Indessen fühlte man in der bessern Zeit der Kunstübung wohl, wo die Grenze zu ziehen sei, und ich darf bemerken, daß jener Architrav der inneren Säulen der Hallen am Parthenon um 43 Centim. schwächer gewesen ist, als der über den äußeren Säulen, welcher nur 93 Centim. maß, weil er nichts zu tragen hatte, als die Querbalken und die Decke der Hallen.

Geht man nun einen Schritt weiter und vergleicht die Abmessungen

des Architraves von Vitruv, dem Repräsentanten der späteren Zeit, mit denen der Antike, so mag man sich gründlich überzeugen, wie gewissenlos man mit den wichtigsten Elementen verfahren ist, deren Verkehrung sofort nothwendig den Ruin der Kunst herbeiführen mußte.

Vitruv Lib. III. ed. IV. Cap. III. verordnet: der Architrav sei 1 Model hoch. Ferner: er sei so breit als die Säule am Stammende dick ist.

So der Architrav Vitruvs. Was die Breite desselben betrifft, so sieht man im ganzen Alterthum das dorische Capitäle zur Unterstützung desselben auftreten und überall, wie unten erörtert wird, war dieser über die Schaftgrenze der Säulen hinausgebaut. Vitruv negirt aber die Wirksamkeit des Capitäles und setzt es nur als Decoration. Auch die Höhe des Vitruv'schen Architraves ist zu gering. Nämlich: es verhielt sich, um ein Beispiel anzugeben, die respective Festigkeit des Vitruv'schen Architraves, seinen Model auf den Parthenon angewendet:

Nach Vitruv.	Parthenon in Wirklichkeit.
wie 27	zu 75

mithin die Tragkraft des Vitruv'schen Architraves $\frac{27}{75} = 0.36$, also nicht ganz $\frac{1}{3}$ jener der Wirklichkeit.

Setzt man nämlich die nächst unten folgenden Werthe der Vitruv'schen Regel auf den Parthenon angewendet in die Gleichung, so ist:

$$\frac{\frac{1.40}{3}(0.926)^2}{4300} = 9306$$

giebt wie oben die Verhältnißzahl 9, verdreifacht 27, verhält sich sonach die Wirklichkeit zur Regel = 75:27.

Um die Abweichungen der Regeln Vitruv's an verschiedenen Tempeln zu zeigen, so wird der Model, gemäß den Vitruv'schen Vorschriften auf die Antike angewendet, etwa folgende Differenzen ergeben. Model = $\frac{1}{2}$ Säulendurchmesser.

Die Architravhöhen.

Nach Vitruv.		In Wirklichkeit.		Differenz.	
Am Sysypheum	900,	statt daß sie beträgt:	1.280	380	zu wenig.
„ Theseum	509	„ „ „ „	0.829	320	
„ Parthenon	926	„ „ „ „	1.362	436	
„ Nemaea	800	„ „ „ „	1.017	217	

Die Architravbreiten.

Nach Vitruv.		In Wirklichkeit.	Differenz.	
Am Sysypheum	1.120, statt daß sie beträgt:	1.740	620	zu wenig.
" Theseum	762 " " " "	0.998	236	
" Parthenon	1.426 " " " "	1.760	364	

So geht also aus diesen vorstehenden Vergleichen hervor, daß die Vitruv'sche Regel überall Geringeres giebt, als die Wirklichkeit zeigt. Aehnliche Differenzen, wie die vorstehenden, sind gewiß geeignet, auf die Sache aufmerksam zu machen. Wir haben oben berührt, daß man am Tempel von Nemaea bis zur äußersten Grenze der Verschwächung der Elemente des dorischen Tempels hinaufgerückt ist, was soll man aber dazu sagen, wenn dieses Maß, wie vorliegt, auch um 2 Decim. überschritten wird, was also einem Theile gilt, dessen verständige Construction die Sicherheit des gesammten Tempelbestandes verbirgt! — Es wird Jedem in die Augen fallen, daß jenes Architravverhältniß Vitruv's dem Begriffe, welchen man von Construction der Tempelwerke fassen mußte, völlig entgegen, deßhalb auch armselig und unschön zu nennen ist.

Vitruv scheint gar nicht an den Stein gedacht zu haben, wenn er von der Gestaltung seiner dorischen Elemente spricht, denn nur für Holzbau könnten solche Theile etwa haltbar gemacht und gebraucht werden. All dieses mag aber zuletzt von der hölzernen Betrachtungsweise Vitruv's herrühren, in der er sich die Tempel gestalten läßt. Fragt man ob Vignola Besseres vorgeschrieben und geleistet habe, so muß man auch hier verneinen. Seine dorische Ordnung wächst im Gegentheil am Gebälke gerade im verkehrten Verhältnisse in die Höhe, der wirksamste Theil ist der schwächste, der oberste aber, das Krönungsgesimse, der stärkste. Dies streitet wider die Gesetze der Natur und den Geschmack.

Die zarteren Theile am Architrav. Was die zarteren Theile betrifft, welche wir noch am Architrave vorfinden, so sind solche das Band und die Tropfen sammt dem Riemlein, unter demselben. Das Band ward zur Trennung des Architraves vom Friese gesetzt, und war wie Blatt I. Fig. 21 zeigt (welches Verhältniß vom Theseustempel genommen ist) so geordnet, daß es zum Fuße der Metopenreliefe diente, und unten zum Wasserableiten geschickt gemacht, d. h. geneigt gebildet ward, sofort jenes Wasser, welches sich etwa in den Triglyphenschlitzen oder Metopen gesammelt hatte, ableiten half. Unter jedem der

Triglyphen waren als Verlängerung derselben, an dem Architrave, unter besagtem Bande, Riemen und Tropfen gesetzt, wie f u. t Fig. 21 zeigt. Ob man zwar schon einen besseren Grund angeben könnte, warum diese Form entstand, als jenen der Decoration, so will ich den letzten doch annehmen, um nicht Pedant zu scheinen, nun aber, da Vitruv namentlich die Abmessungen dieser Theilchen aufführt, seine Regel mit der Wahrheit vergleichen.

Vitruv giebt als Regel, das Band am Architrav sei $\frac{1}{7}$ Model hoch, die darunter hängenden Tropfen, mit Inbegriff des Riemleins aber $\frac{1}{6}$ Model. Mit der Antike verglichen, giebt dies folgende Differenzen.

Das Band am Architrav wäre:		Nach Vitruv;	statt dem		In Wirklichkeit;		deshalb Differenz.
Parthenon	=	$132\frac{2}{7}$	=	=	112	=	$20\frac{2}{7}$ zu viel
Theseustempel	=	$72\frac{5}{7}$	=	=	75	=	$3\frac{5}{7}$ zu wenig
Nemaea	=	$114\frac{1}{7}$	=	=	90	=	$24\frac{2}{7}$ zu viel
Der Riemen sammt Tropfen.							
Parthenon	=	$154\frac{1}{3}$	=	=	115	=	$39\frac{1}{3}$ zu viel
Theseustempel	=	85	=	=	112	=	27 zu wenig
Nemaea	=	$133\frac{1}{3}$	=	=	48	=	65 zu viel

Höhe des Riemleins, woran die Tropfen gearbeitet gewesen sind. Parthenon 79
Theseustempel 89
Nemaea 28

Vorerst geht aus vorstehendem Vergleiche hervor, daß diese Theilchen an der Antike wesentlich differiren. Am Parthenon verfuhr man am natürlichsten und schönsten, dort hat man beiden Haupttheilen nahe zu gleicher Höhe gegeben. Am Theseustempel ist der Untertheil zu stark, in Nemaea zu schwach. Es kann nun allerdings als Regel gelten, den Haupttheil, welcher hier das Band ist, dominirend gegen die andern hervorzuheben. Die Maße des Riemleins, welche gleichfalls angegeben sind, entschieden sofort über dieses Verhältniß. Am Parthenon war der Riemen dem Bande um nahe 3 Centimetr. untergeordnet, d. h. schwächer. Am Theseustempel ist, wenn auch gering, das Gegentheil der Fall und giebt auch in natura ein Mißverhältniß. In Nemaea ist der Ueberschuß des Bandes gegen das Riemlein 6 Centimetr. und also ist hier zu viel geschehen. Vitruv ist natürlich, wie vorliegende Maße bestätigen, formloser verfahren als alle, das Gesammtverhältniß dieser Theile nach seiner Regel wird plump, die gegenseitige Unterordnung rauh. Wahrscheinlich hat er dazu den Tropfen und Riemlein gleiche Höhen zugedacht, weil er keine Differenz angiebt; vielleicht auch nicht,

wenn er ähnlich wie Vignola verfahren ist, der im vorliegenden Falle Band und Riemleins sammt Tropfen gleiche Höhe gegeben hat, dem Riemlein aber nur ¼ der Höhe des Bandes, ähnlich einem Stricke, an den er die ¾ der Bandhöhe messenden Tropfen aufgehängt hat, von denen letzteren eine Probe F. 19 Vignola Bl. I. gezeigt ist.

Wir sind durch letzteres auf den Vergleich architectonischer Formen geführt, und als solche soll hier der Tropfe gezeigt werden, wie er in Wirklichkeit gestaltet gewesen. Fig. 18, Bl. I. zeigt nämlich einen Tropfen vom Theseustempel in natürlicher Größe. Man sieht in T die untere Ansicht, in T den Aufriß desselben. Die Unteransicht zeigt zwei Kreise, von denen, wie T verständigt, der innere etwas erhöheter gegen den äußeren erscheint. Wie sorgfältig die Curvung der Seiten, wie zart die Ausbiegung der Seiten gegen die Grenze bewerkstelligt worden sind, verständigt der Aufriß. Vergleiche man dagegen Fig. 19! Hätte Vignola sich nur des Namens Tropfe erinnert, würde er eine länglich runde Figur zum Motive erhalten haben, die einer plastischen Umstimmung hätte entgegengeführt werden können, wie es an der Antike geschehen ist. Es ist einleuchtend, daß der Künstler solche zarte Theile eben so wenig mißachten darf, als die structiven; stete Sorgfalt in der Regelung derselben wird schon darum vorwalten müssen, als sie es sind, welche in Gemeinschaft mit den Haupttheilen die Gemeinwirkung zur vollendeten Einheit des Bauwerkes begründen.

Das Säulenkapitäl.

Nachdem man die Wichtigkeit des Architraves erkannt hatte, mußte man für eine sichere standfeste Unterstützung desselben Sorge tragen. Diese Unterstützung sollte das Säulenkapitäl gewähren. Nachdem die Erfahrung die Breite des Architraves allmählig geregelt hatte, so daß er Dauer und Bestand des Gebälkes sichern konnte, drängte sich die Frage auf, wie man ihn auflagern solle. Sollte man den Säulenstamm oben so stark halten, daß er dem Architrav der ganzen Breite nach Auflager bot? — Dies war eine Frage der früheſten Zeit, über die entschieden war, sobald man nur einigermaßen Erfahrungen gesammelt hatte. Praxis und Geschmack entschieden über die Gestalt der Säule; es ergab sich, daß sie in geringerer Stärke nicht nur genüge, sondern auch standfester würde, wenn man sie von unten nach oben verjünge. Es war nun aber eine starke Platte als Auflager nothwendig geworden, welche den über die Stammstärke hinausgebauten Architrav oder Balken

sicher stützen konnte. Dies war die Ursache, welche die Hauptform des Kapitäles bestimmte. Es war entstanden, um zu tragen; und so wie hier dieses als Ursache formbegründend voranging, hat jeder Baustyl, in Betracht der Zwecklichkeit der Theile und gemäß dem Materiale die Erfahrung endlich gelehrt, wie sie Stärke und Ausdehnung oder die Zartheit des Werkes von selbst veranlassen mußten. Erst später hat man diese wichtigen Elemente absichtslos hinzustellen sich erlaubt, und sie als leere Decorationsmittel benützt, nachdem man die Bedeutung derselben entweder mißkannt, oder doch nach Meinung und Willkür gedeutet hatte.

Es liegt uns hier die Aufgabe vor, die Zwecklichkeit des dorischen Kapitäles nachzuweisen, und den Grund anzugeben, nach welchem die gemachten structiven Erfahrungen der Ausbildung der Form des Kapitäles so wesentlichen Vorschub leisten konnten.

Sieht man das dorische Säulenkapitäl genau an, so wird augenscheinlich, daß es ähnlich wie der Säulenstamm und Architrav, die Hauptform der Steinconstruction verdankt. Ich will hier zwei Figuren vorlegen, welche die älteste und jüngste Zeit der besten Ausbildung charakterisiren. Blatt II. Fig. 13 zeigt die Maße und Form des Kapitäles von Corinth (am Sysypheum), Fig. 14 aber ist das der äußeren Säulen des Parthenon.

Zwei wesentliche Bestandtheile bilden diese Kapitäle. Sie sind die Platte oder Abakus A—A, dann der herausgebildete Viertelkreis oder Eierstab, genannt Echinus, E—E; und endlich der Hals H—H, der bis zur Gränze g—g reicht, wo man das Kapitäl auf den Säulenschaft aufgesetzt und somit von diesem getrennt hat.

Der Abakus diente dem Architrave als Auflager, und dieser war seinerseits wie die Linie Ar—Ar ausdrückt, je nach den Umständen, weit über den Schaft hinausgebaut, wie vorliegende Zeichnung verständigt. Faßt man nun die beiden Gränzen, welche die Stärke der Ausladung des Kapitäles bestimmten, ins Auge, so ist die eine die anderweitig bedingte obere Stammstärke, die andere aber die Architravüberbauung. Der über den Schaft hinausgebaute Theil des Kapitäles mußte nun starkkräftig construirt sein, um die Last des Draufbaues und die des Gebälkes zu tragen. Das einfachste Mittel, dies zu erreichen, war, eine Platte zu setzen und sie herabweichend mit dem Schafte durch eine nach Umständen nöthig gewordene, mehr oder weniger gecurvte Linie zu verbinden. Somit war im Abakus und Echinus die zwecklichste

Gestalt des Kapitäles aufgefunden, welche diese Anforderung erfüllen konnte. Welchen Vorschub konnte die Construction nun zum Erlange einer freieren Kapitälform leisten? —

Wenn man erfuhr, daß man die Unterbreite des Architraves im Verhältniß mit älteren Werken verschwächen dürfe, und dennoch dauerhaft bauen könne; eben so, daß man die Säulen höher machen und bei gleicher Stärke, im Vergleiche mit niedrigeren, auf Festigkeit rechnen könne, so hatte man zur gegenseitig abhängigen Form der Säule, des Kapitäles und Architraves eine wichtige Erfahrung für die Zwecklichkeit und das Ebenmaß dieser Theile gemacht. Einmal brauchte man die höhere Säule nicht so stark zu verjüngen wie die kürzere, um sie dem Auge frei und wohlgebildet vorzuführen, was der höheren Säule ohnehin an Stärke Eintrag gethan hätte und mithin die Form und Zwecklichkeit zugleich beeinträchtigt haben würde. Der Gewinn, welcher aus dieser geringeren Verjüngung der Säule hervorgeht, fällt der Ausladung des Kapitäles zu Gute. Ein Blick in die beiden vorbemerkten Zeichnungen verständigt dies. Hatte man nun aber eine geringere Ausladung nothwendig, so konnte auch die Höhe des Kapitäles geringer genügen, und dennoch eine schöne und zweckliche Vereinigung bewerkstelligt werden. Wie erweislich der Wille zur Verstärkung der Kapitäle an den früheren Werken gegen die späteren Tempelbauten heraussieht, hiervon mag gleichfalls ein Blick in die Zeichnungen überweisen; z. B. zur geziemenden und edlen Darlegung des Säulenkapitäles mußte man sich veranlaßt sehen, über die Gränze des Architraves den Abakus des Kapitäles weiter hinauszubauen; und dies geschah in früherer Zeit stärker als später. Fig. 13 das Kapitäl vom Sysypheum ist 190 Metres erweitert, das vom Parthenon Fig. 14 aber nur 120. Auch dies lag im Gesetze der Construction, welches man sich als Princip voranstellte! Worauf es ankam war dies, daß man von der Grenze des Architraves gemäß der herabfallenden oder von diesem Orte an verlängerten Linie a—b Fig. 13 und 14 eine Stärke a—b im Kapitäle beibehielt, welche der Last des Gebälkes Widerstand leisten konnte; denn bekanntlich war das ganze Kapitäl bis zum Halsende ein Steinstück. Die Stärke des Kapitäles Fig. 13 war demnach immer noch ¼ Meter größer als jene des späteren Parthenon Fig. 14, und so eine Wahrheit mehr, da an allen älteren Tempeln eine größere Stärke beabsichtigt ward, wodurch also die Kapitäle auch mehr über die Gränze der Architrave hinausreichen mußten. Dies beweißt uns, wie die vorgeschrittenen Kenntnisse der

Construction die Hauptform des Kapitäles im Allgemeinsten betreffen mußten!

Wie nun weiter in der Ordnung des Verhältnisses der Theile selbst? — Hatte man eine starke Ausladung erhalten, so mußte man den Abakus verschwächen, wenn nicht die Curve des Echinus allzu flach ausfallen sollte, welchen Fehler gegen Auge und Geschmack man in der späteren Zeit überall machen sah. Hier war es in der That nur der Geschmack, an den sich der Grieche gebunden fühlte, denn offenbar konnte er durch Zusatz der Stärke des Abakus ganz dasselbe structiv gewinnen, was er wollte!

Das Kapitäl Fig. 14 war geringer ausgeladen, wie sich gemäß obiger Andeutungen aus der Sache ergiebt. Man sieht nun einmal den Abakus hier gegen den Echinus verstärkt. Dies charakterisirt alle späteren griechisch-dorischen Tempelwerke. Man konnte nämlich und mußte die Curve des Echinus gerader, weniger gekrümmt halten. Hatte man diese Verbindungslinie gegen den Schaft als die einfachste und natürlichste erkannt, mußte ihr die stärker gekrümmte weichen, so war kein anderes Mittel, die Stärke des Kapitäles von a—b zu erhalten, als wenn man den Abakus verstärkte, den Echinus dagegen verschwächte. Daß diese Absicht an allen Tempeln der früheren oder späteren Zeiten zu Grunde gelegen hat, will ich allgemeiner durchführen.

Zur Uebersicht sind hier die uns betheiligenden Hauptmaße eingeschlossen, wie sie die äußeren Säulen zeigen.

1) Die Ueberbauung des Capitäles über den Schaft beträgt bis in das Mittel der Cannelirung gemessen:

Sysypheum	Olympia	Aegina	Theseum	Parthenon	Nemaea
an jed. Seite: 500	nahe zu 560	nahe zu 340	207	317	222
beiderseits: 1000	= 1120	= 680	414	634	444

2) Die Stärke oder Höhe des Abakus der verschiedenen Tempel:

320	380	180	195	350	241

3) Die Echinushöhe incl. der Reifen gemessen:

380	nahe zu 490	260	197	325	200

Aus 1) geht nun hervor, daß die ältern Werke alle weiter ausgeladene Kapitäle zeigen. Man verjüngte den Schaft nach oben sehr stark, weil die Säulen kurz gewesen sind. Selbst der kleine Tempel von Aegina zeigt gegen den mächtigen Parthenon noch eine größere Ausladung des Kapitäles. Die Ausladung des Kapitäles wird allmählig geringer, bis zu Nemaea, welcher Tempel über den Theseustempel weit

an Größe und Ausdehnung hinaussah, und dennoch ein nur ein paar Centimeter über den Schaft hinausgebautes Kapitäl zeigt. Diese Ueberbauung betrug in Olympia, dem größten vorstehender Werke, weit über einen Meter. Dies war somit keine Spielerei, sondern dem Baumeister zur unabweislichen Nothwendigkeit geworden.

Nun 2) die Stärken des Abakus. Sie sind dem Verhältnisse nach in der spätern Zeit sammt und sonders stärker, in der frühesten Zeit schwächer, wie man sich die ersten drei gegen die letzten drei Tempel verhalten sieht. Wenn der Abakus von Olympia größer scheint, als der am Parthenon, so vergleiche man nur 1) mit 3) und 2), um sich von der oben erörterten vorangestellten Wahrheit zu überzeugen. Dies ist nun aber auch der Grund, von dem

3) abhängig ist die Echinushöhe, woran sich genau das umgekehrte Verhältniß wahrnehmen läßt, das vorbestimmt als nothwendig sich ergeben hatte; die ersten drei stärker, die letzten schwächer.

Es ergiebt sich sofort der Fortschritt, welchen die Ausbildung des Kapitäles den verschiedenen Zeiten gemäß gemacht hat. Stetig unausgesetzt wurde man schwächer am Theseustempel und Parthenon, am Tempel von Nemaea aber schon überall über die Gränzen hinausreichend. Der Architrav war am letzteren Tempel in seiner Auflagerungsbreite verschwächt, so wie das Capitäl zur Tragkraft weniger vorbereitet war, als die der anderen Tempel. Wer weiß, ob nicht dieses Zuviel an Kühnheit der Bildung des nothwendigen Elementes die Existenz, die Dauer des Tempels beeinträchtigt hat! — Wie ich oben sagte, stehen noch 3 Säulen vom ganzen Tempel, das Uebrige liegt am Boden.

Die Wirksamkeit des Kapitäles war keiner besseren Kunstperiode fremd geblieben. Das ängstliche Zurückweichen des Aufbaues der Säule gegen den Schaft zeigt den Kleinmuth des Baumeisters, der seiner Elemente nicht Herr geworden ist. — Der Byzantiner hatte sich ein weit über den Schaft hinausgebautes Kapitäl gebildet und setzte mitunter hart an der Gränze desselben sein Gewölbe auf. Es zeigt sich uns hier ganz der Stärkeausdruck des dorischen Kapitäles. Der deutsche Baumeister verschwächte und verzierte sein Capitäl, der Spitzbogen war ihm hierzu günstig, überbaute aber dennoch sein Kapitäl und ordnete es bezüglich des Daraufbaues. Dasselbe that der Maure, er schloß nicht selten hart an der Grenze seines stark überbauten Kapitäles sein Gewölbe an und verfuhr, wie ihn die Nothwendigkeit trieb. So ist man überall

je nach dem Ausdrucke des Gewölbes, sei es Rund=, Spitz=, Hufeisen=bogen, nach Umständen ähnlich verfahren.

Vitruv und Vignola haben aber ein Anderes gethan und gelehrt und deutlich gezeigt, daß sie nicht wußten, was das Kapitäl sollte! Besonders auffallend muß dies am dorischen Baustyl sein, wo man doch alle Elemente zur Stärke herausgebildet, als wesentlich und wirksam erkannt hat. Ich will hier folgendes Gesammtkapitäl Vitruv's gegen die Antike vergleichen, und die Abweichung seiner Regeln gegen die Antike, gegen Verstand und Geschmack zugleich zeigen. Vor Allem will ich die Differenzen Vitruv's gegen die Antike darstellen, um einen festen Grund zu bekommen. Vitruv bestimmt die Kapitälhöhe zu 1 Model, die Kapitälbreite zu $2\frac{1}{6}$ Model.

Wenn man die Vitruv'schen Maße mit der Antike vergleicht, so giebt dies nebenstehende Differenzen:

	1) Nach Vitruv		statt dem in Wirklichk.	mithin Differenzen
	= 1 Model			
Capitälhöhen Für	Theseustempel	509 =	= 495	= 14 zu viel
	Parthenon	926 =	= 855	= 71 zu viel
	Nemaea	800 =	= 606	= 194 zu viel
	Sysypheum	900 =	= 890	= 10 zu viel
	= $2\frac{1}{6}$ Model			
Capitälbreiten Für	Theseustemp.	1.103 =	= 1.142	= 39 zu wenig
	Parthenon	2.006 =	= 2.000 *)	= 6 zu viel
	Nemaea	1.733 =	= 1.670	= 63 zu viel
	Sysypheum	1.050 =	= 2.120	= 170 zu wenig

Vitruv bestimmt: Man theile die gesammte Kapitälhöhe in 3 Theile, gebe einen der Platte sammt dem Kehlleisten (vorliegend dem Abakus), den zweiten dem Wulst mit den Ringen (vorliegend dem Echinus), den

*) Kann indeß nur als Durchschnittszahl gelten, weil überhaupt die Maaße in Wirklichkeit bedeutend differiren, man findet Kapitälbreiten zu 2.050 und 060, wie unter der oberen Größe, nur die Breiten der Capitäle der Ecksäulen übersteigen, wie nothwendig ist, alle andern und messen über 080. Diese Bemerkung gilt allgemein für die hier angeschriebenen Maaße, da man nicht selten in natura ein anderes Maaß für ein und denselben Theil erhält, je nachdem man dort oder da nachmißt.

Anmerk. des Verfassers.

dritten aber dem Hals. Nebenstehende Resultate sind das Ergebniß dieser Regel.

---

2) Nach Vitruv jeder der Haupttheile zu $\frac{1}{3}$ Model gesetzt. Für	statt dem betragen die Höhenabmessungen dieser Theile in Wirklichkeit.			
	Abakus	Echinus sammt d. Reifen	Hals	Im Ganzen
Theseustempel $\frac{509}{3} = 169\frac{2}{3}$	195	197	103	$\frac{495}{3} = 165$
Parthenon $\frac{926}{3} = 308\frac{2}{3}$	350	325	180	$\frac{855}{3} = 285$
Nemaea $\frac{800}{3} = 266\frac{2}{3}$	241	200	164	$\frac{306}{3} = 202$
Sysypheum $\frac{900}{3} = 300$	320	380	190	$\frac{890}{3} = 296\frac{2}{3}$

Das Kapitäl Vitruv's ist im Nachtheil gegen die Antike, seiner Hauptform wie seiner Bestimmung nach. Für letztere Behauptung zeugt der Mangel jeglicher natürlichen Function, welche dem Kapitäle wie der Antike stets zugemuthet wurde, die die Ausbildung seiner Form nach dem Zwecke begründete. Das Kapitäl hatte nämlich dort zu tragen, wie denn eine gleiche Bedingung in jedem Baustyl gestellt werden kann und muß. Das Capitäl Vitruv's hat nun aber nichts mehr zu tragen, denn Vitruv verordnet ausdrücklich: — „Die Breite des Unterbalkens sei dem oberen Säulendurchmesser gleich.“ — Mit andern Worten heißt dies: man bedarf des Kapitäles der dorischen Säule eigentlich gar nicht, denn man könnte den Architrav doch lagern, aber die Verzierung des Säulenstammes will ein Capitäl haben, damit Ebenmaß in die Säulenordnung komme und ein fehlerfreier Tempel entstehe. Ganz dasselbe thut auch Vignola. Beide hatten nur eigentlich den römisch-dorischen Tempel im Sinne, denn selbst die Unterordnung ihrer Theile im Kapitäle ist eine andere geworden. Beide lassen Kehlleisten und Platte auftreten, wo der Grieche seinen Abakus starkkräftig, unverschnitten setzte. Wollte man den Kapitälen Beider Zwecklichkeit zumuthen, so daß sie etwa zu tragen hätten, so würden, ganz dem Wesen des dorischen Baustyles entgegen, (wo alle Theile zur Stärke und Tragkraft gleichsam wie geboren sich herausstellen), ein schwaches Riemchen und ein Kehlleisten, wenn sie gerade an die Stelle gesetzt wären, wo das Kapitäl den Architrav zu tragen hat, nur dazu gemacht schei-

nen, hinweggedrückt zu werden, wie dies beim geringsten Stoße durch irgend eine äußere Ursache geschehen konnte!

Wirft man einen Blick in die unter Rubrik 1) aufgeführten Maße zum Vergleiche der Vitruv'schen Verhältnißlehren, so fragt man füglich, woher es denn komme, daß Vitruv so große Ausladungen des Kapitäles angesetzt habe, welche selbst jenen des Parthenon in der Wirklichkeit noch gleich sind, im Vergleiche mit dem Tempel von Nemaea aber über 6 Centimeter mehr betragen als dieser! Hat er den Geschmack zur Regelung der Sache herbeigezogen, so ist gar kein Zweifel übrig, daß die ungeheure Stärke seines Kapitäles gegen die Antike nur um so schwerfälliger sich darstellen mußte, als es, vom Architrave an, einen so bedeutenden Vorsprung gewann, der am Parthenon gegen 3 Decim. betrug u. s. f., je nach dem Unterschiede der Kapitälüberbauungen im Verhältniß zu dem Säulenschaft, auch bei den übrigen Tempeln. Es mußte dieser Mißstand um so dringender werden, als die Höhe des Vitruv'schen Kapitäles stets mehr betrug, wie die Antike: 7 Centim. für das Parthenon, 19 Centim. für den Tempel von Nemaea, der auch dadurch noch vergrößert war, daß er sich eine schwächere Säule gebildet hatte, die 7 Durchmesser zählt, und die Antike mithin die Schwere des Kapitäles ausgeglichen hat, das überdies schwächer war, als das Vitruv'sche für Säulen von nicht ganz 6 Durchmesser. Ist man einmal übereingekommen, das Verhältniß des Kapitäles vom Parthenon gegen die Säule, ohne alle weitere Berücksichtigung der Zwecklichkeit, als schön und wohlgebildet anzuerkennen, so kann man es bei dem Vitruv'schen durchaus nicht mehr. Dies ist nun auch mit dem Vergleiche der übrigen Maße der Fall, wie leicht zu erachten ist. Das Auge des Architekten muß sich von Linien-Abweichungen zur Form irgend eines zarten Theiles Rechenschaft geben, wenn es sich um Geschmack handelt; wie weit aber hierüber die Bestimmungen Vitruv's hinausreichen, überzeugen die unter Rubrik

2) aufgeführten Vergleiche der Vitruv'schen Kapitältheilmaße mit der Antike. In dieser Bestimmung zeigt Vitruv den gänzlichen Mangel jedes architektonischen Feingefühles. Er theilt das Kapitäl schlechtweg in 3 Theile, in Kopf, Bauch und Beine, und macht eins so hoch wie das andere. Eine solche bequeme Anschaulichkeit mußte dem Vitruv freilich viele Verehrer zuführen, welche mit dieser Vorschrift, wie der Schwimmer mit den Blasen ins Wasser gingen, in der Hoffnung, so nicht unterzusinken.

Man muß in der Architektur die Theile gemäß ihrer Wirksamkeit vergleichen können. Dies ist im vorliegenden Falle mit Vitruv nicht möglich. Würde man sagen: wollen wir das Wirksame vom Unwirksamen trennen, so fragt man billig, warum denn der Säulenhals eben so hoch sein soll, als die wirksamen Theile des Kapitäles, der Abakus und Echinus, wogegen Andere einwenden könnten, diese beiden hätten, ihrer Anordnung gemäß, ja auch nichts zu thun. Wenn man die Verhältnisse der Haupttheile des dorischen Säulenkapitäles, aus natürlichen Ursachen, sich edel und sorgfältig bilden sahe, so war die zarte Sorgfalt, welche man in Verbindung der untergeordneten zarteren Theilchen vorbestimmte, nicht weniger befriedigend. Der Art sind die Reifen altdorischer Tempel gegen die späteren Werke, wodurch man Echinus und Schaft getrennt hat. Fig. 13 r zeigt die dorischen Reifen am Kapitäl von Corinth, welche wie eben so viele Wasserableiter gestaltet sind. Wenn einestheils die Linie der Curve des Echinus (die hier liegender als jene der späteren Zeit Fig. 14 ist), die Gestalt der Reifen im Allgemeinen bedingte, so wurden sie dennoch, gemäß der Gestaltung, wie sie sich am Parthenon Fig. 14 r zeigt, deren Naturgröße in Fig. 15 vorgestellt ist, nur als Trennnungsmittel benutzt. Ihre Gestalt gewinnt ein freies edles Ansehen, die Riemen werden in der Fortbildung schmal, und die Zwischenbreiten vergrößern sich. Der Vergleich Fig. 15 mit Fig. 16 erläutert dies für Parthenon und Theseustempel, welche letztere von diesem Tempel genommen gleichfalls die Naturgröße ausdrücken. Sie scheinen unstreitig der Form nach rauher als die Fig. 15. Die äußeren und inneren Säulen der Tempel zeigen aber überall Verschiedenheit; z. B. der Riemen an den äußeren Säulen des Parthenon waren 5, an den inneren nur 3. An den inneren Säulen sind die Riemen gegen die Zwischentiefen breiter, die Richtung der Zwischentiefen ist stehender, der geradelinigten Bewegung genähert. Man beabsichtigte die Deutlichkeit der Form jener versteckteren innren Säulen. Eben so so ist am Tempel von Nemaea dieser Unterschied noch bezeichnender hervorgehoben. Die Anordnung der Reifen überhaupt läßt sich mit jener des Parthenon nur mehr im Allgemeinsten in Vergleich bringen. Die Riemen sind sehr schmal, die Zwischentiefen gering hervorgehoben, sehr flach, während am innern Kapitäle Riemen und Zwischentiefen gleich breit, rauher vertieft, geradlinig geordnet sind. An jedem Tempel ist die Ordnung und Richtung derselben anders, wie überhaupt nie ein Verhältniß mit dem andern so übereinstimmt, als ob eine unabänder-

liche Regel sich zwischen die Kunst gedrängt hätte: — nur die Fortbildung und Anwendung unterschied stets über die Ausbildung der Form selbst dieser vereinzelten Theile.

Um die Rohheit der Anordnung Späterer für vorliegende Größen hervorzuheben, zeigt Fig. 17 in r die Reifen Vignola's in Ermangelung der Zeichnungen Vitruv's für diese zarteren Theile, (welche bekanntlich zu Grunde gegangen sind). Diese Reifen sind augenscheinlich den eisernen Faßreifen ähnlicher, als denen der Antike. Betreffend den Anschluß der Canäle der Säulen gegen den Hals derselben, so waren, wie K—K Fig. 13 und 14 nachweist, diese zur sorgfältigen natürlichen Verbindung, mit feinem Gefühl, verständig angeordnet! Wie sich aus der Zeichnnng Fig. 14 t—t ergiebt, waren zarte Trennungsstäbchen zwischen den Vertiefungen der Canäle angeordnet, nicht scharf stießen sie mithin zusammen. Fig. 11. Blatt I. giebt die natürliche Größe eines dieser Canäle, welche vom Theseustempel genommen sind, t—t aber zeigt die Stärke dieser Trennungen. Man kann hier füglich bemerken, daß diese Curve, so wie sie der Abriß an der Natur ist, kein Kreissegment, sondern zart und sorgfältig an den Ecken gekrümmt ist, in der Mitte aber gerader gehalten erscheint.

Bekümmern wir uns nun um den Anschluß der Canäle Vignola's, so zeigt Fig. 17 in K davon die Probe. Er sinkt mit dem Anschluß unter den Hals herab, läßt denselben unverbunden mit der übrigen Säule rauh in Halbkreisen schließen und setzt in den Hals einige flatschige Rosetten. Vergleicht man nun die Trennung g—g durch den geschmack- und verbandlosen Astragal, der Hals und Schaft scheidet, so ist dies gewiß, gelind ausgedrückt, ein widerlicher Auswuchs gegen die früheste Zeit, Fig. 13 g, da man dorisch baute, noch mehr gegen die spätere, Fig. 14 g—g, am Parthenon, zu nennen. So zart nun, wie letztere Figur zeigt, diese Trennung auch gehalten ist, so kann man, weil sich in der griechischen Baukunst alles so klar rechtfertigen läßt, bald den Grund auffinden, weshalb diese Trennung geschah, die doch besonders in der späteren Zeit, wenn sie nicht bemalt wurde, beinahe unscheinbar geworden war. Forscht man nach der Ursache der Einkerbung an dieser Stelle, z. B. Fig. 14 g am Parthenon, Fig. 13 g am Sysypheum, und warum die spätere Zeit die schweren Zwischenglieder verdrängte, welche sich an allen altdorischen Tempeln finden, so ergiebt sich, daß das Kapitäl auf den Stamm für sich bestehend aufgesetzt ward; z. B. am Sysypheum bestand der ganze Schaft aus einem Steinstück und

endete also unter diesen Riemen am Halse des Kapitäles. Nun setzte allerdings die spätere Zeit den Schaft der Säule aus mehreren Steinstücken oder Trommeln zusammen, man schliff nämlich jede einzeln sorgfältig auf, indem man hölzerne Dobel aus Cedernholz in der Mitte derselben befestigte und dieselben so lange drehte, bis ein Steinstück auf dem andern eng anschloß, wodurch die Fuge dem Auge sogar unsichtbar wurde; und hatte man nun den Säulenstamm vollendet, dann erst wurde derselbe cannelirt*). Weil nun die aufsteigenden Canäle mit den letzten Reifen unter dem Echinus des Kapitäles vereinigt wurden, wie die Figuren 13, 14 und 15 bei t—t—t zeigen, das Kapitäl aber sammt diesen auf dem Werkplatze gearbeitet, mithin als vollendet auf den Schaft gesetzt ward, so schnitt man dort, wo sich die Kanäle des Schaftes und des Säulenhalses begegnen, eine Kerbe ein, um jede mögliche Ungleichheit der Begegnung dieser Kanäle schärfer zu beseitigen, die einfache Kerbe aber wurde anstatt der früheren Trennungen Fig. 13 gesetzt. So entschied die Praxis über diese zarte Trennung des Säulenhalses von dem Säulenstamme selbst, wonach die Kanäle des Halses mit dem Capitäle nothwendig auf dem Werkplatze mit zu vollenden waren.

So sehen wir denn am Säulenkapitäle des dorischen Tempels überall Nothwendigkeit, Geschmack und Zartgefühl. Es hat sich herausgestellt, welchen Antheil die Zeit an der zwecklichsten Herausbildung der Kapitälform genommen hat, und was wir dem Geschmacke oder Verstande der Baumeister für die Form desselben zu verdanken haben. Dagegen ergab

---

*) Ob darüber schon keine Nachricht vorhanden ist, so muß dem Praktiker der Grund davon doch einleuchtend sein. Bei einzelnen Tambours, als cannelirt vorausgesetzt, hätte man, bei Begegnung zweier, stets auf den Anschluß von 20 Kanälschärfen, so wie auf den genausten Horizontalanschluß der einzelnen zu rechnen gehabt, was unpraktisch und unsicher gewesen wäre, auch im genausten Falle. Die Erfahrung begründet übrigens obige Annahme nur um so augenscheinlicher, denn man hat Säulentrommeln aufgefunden, welche rund und uncannelirt gearbeitet waren. Unstreitig hat man auch im Alterthum manches Werk nur halb vollendet. Man brachte die einzelnen Quaderstücke in ihr Lager, hatte sie vorerst nur mit dem Meißelschlag rings zum Anschluß versehen, und beabsichtigte erst später den übrigen rauh gelassenen Theil der einzelnen Quader an der aufgerichteten Mauer wegzumeißeln, wie z. B. an den Propyläen, wo man die unvollendete Mauer heute noch sieht. Anderen diente der Mangel als Motiv für ungereimten Zierrath, wie bei dem sogenannten bäuerischen Werke.

es sich, wie sehr Vitruv und Vignola dem Ohngefähr des Gelingens der Meinung blind huldigen.

Der Fries.

Ueber den Unterbalken oder Architrav wurde der Fries gesetzt. Er war für die Tempelverbindung ein wichtiger Theil, denn aus ihm gingen die Querbalken, welche die Hallen überdeckten, hervor; somit waren diese auf den Architrav gelagert. Dies war gewiß die primitive Bildung des dorischen Tempels. Man erfährt indessen am dorischen Bauwerke, daß die Steinconstruction ein Anderes beabsichtigte. Hier tritt der Fries unabhängig auf, und erst auf ihn waren die Querbalken der Hallen gelagert. Am jonischen und corinthischen Tempel aber drückt der Fries das aus, was er sollte, die Querbalken der Hallendecke gehen aus ihm hervor, deshalb ist er structiv verständlicher als der dorische Fries. Warum unterdrückte man nun den natürlichen Ausdruck des Frieses? Man kann zwei Gründe angeben, weshalb dies geschehen. Einen decorativen und einen structiven Grund.

Die Decoration, welche man beabsichtigt haben konnte, war, daß man einen inneren Fries gewinnen wollte, was nicht hätte geschehen können, wenn die Deckebalken aus dem Friese hervorgegangen wären, wie man auch am Parthenon den Zug der Panathenäen auf dem Relief des nun im Innern auftretenden Frieses dargestellt hat. Am Theseustempel geschah das Aehnliche, wie die Vorhalle und die Hinterhalle zeigt, an den Längenhallen fiel der Fries ganz weg, weil die Cellamauern fortgesetzt sind.

Was den andern Grund betrifft, nach welchem die Steinconstruction die Unabhängigkeit des Frieses veranlaßte, so ergeben sich bei Betrachtung des Frieses folgende Thatsachen: Der dorische Fries ist aus lauter vereinzelten Steinblöcken zusammengesetzt, die so hoch sind als der Fries selbst, weiter aber die Stärke der nach außen sichtbaren Theile haben, z. B. am Parthenon. Die Triglyphe bildet ein Steinblock. Zwischen je 2 Triglyphen hatte man eine Platte vorgeschoben, auf der das Relief gemeißelt ward. Hinter dieser Platte stand ein anderer Steinblock, so daß zwischen den hier gesetzten drei Steinblöcken allerortes ein starker leerer Raum blieb. So lagen auch die Steinblöcke, welche die Friesmauer gegen die Hinterhalle gebildet haben, nicht an den benannten Triglyphenblöcken, sondern ein Raum von Mannesstärke trennte sie. Wenn nun ein Erdstoß erfolgte, da, wie oben bemerkt, die Erdbeben in

Griechenland häufig vorkommen, so konnte sich jeder einzelne Block unabhängig von den andern bewegen; er wuchtete nach dem Schwerpunkte. Ein anderer Grund, der die etwa gewollte Unabhängigkeit weiter zu verbürgen scheint, ist die Klammer. Man hatte nämlich die vorgedachten Steinblöcke verklammert, daß stets von einem zum andern eine Klammer der Art eingriff, daß sie mit zwei Armen die einzelnen Blöcke faßte, diese Klammer aber, stark vertieft in den Stein eingelassen, hatte nach oben den doppelten Spielraum ihrer Stärke, lag aber auch an den Seiten nicht hart an. Die Decksteine des Kranzes lagerten auf der Klammer und verhinderten das Herausspringen, wenn ein Erdstoß geschah, die Klammer aber verhinderte das Verschieben der Steinblöcke, wenn sie selbige sich auch bewegen ließ.

Ein Grund aber für die gewollte und gesuchte Unabhängigkeit der Querbalken der Hallen und sofort ihres möglichst gesicherten Deckenwerkes, liegt in der Art ihres Auflagers. Man hat nämlich die Hintersteine des Frieses, welche die Gränze des inneren Frieses bildeten, viereckig am Oberende ausgehauen, diesen Raum durch andere Längenblöcke ersetzt, und erst auf diese das eine Balkenende aufgelegt, jene Balken nämlich, die nun quer über der Halle lagerten und die Casetten trugen, welche die Decke gebildet haben. Fragt man, weshalb dies am dorischen Tempel der Fall gewesen und nicht auch am Jonischen, so ist die Antwort, weil der erste der ausgedehntere gewesen.

Die Höhe des Frieses ist allgemein structiv von der Länge der Balken über den Querhallen abhängig. Sind sie länger oder kürzer, werden die Balken höher oder niederer sein müssen und sein können. Dieses Höhenverhältniß ist ferner abhängig von der Last, welche die Balken, sammt ihrer eigenen, zu tragen haben. So ist auch die Höhe des Frieses gegen den Architrav bestimmt. Beabsichtigt man aber nicht, (wie es am dorischen Tempel der Fall gewesen), dieses Höhenverhältniß von den Balken abhängig zu machen, weil sie fehlen, so entscheidet die natürliche Uebereinstimmung, die Auge und Gefühl lehren; denn auch wesentliche Verzierungtheile, wie die Metopen, die Reliefe der Friese, entscheiden über die Frieshöhe. So hat man auch dem dorischen Friese nahe zu gleiche Höhe mit dem Architrave gegeben. Vitruv gibt nun den Architrav zu 1 Model Höhe an, den Fries aber zu $1\frac{1}{2}$. Es reicht diese Angabe aber schon hin, sein Mißverständniß zu berichtigen. Im Gegentheile differirt der Fries am Parthenon gegen den Architrav, wie am Theseustempel, nur einige Millimeter, um welche

er niederer als letzterer war, wenn dies auch verschwindende Größen sind. Würde aber Vitruv aus dem Friese die Querbalken hervorgehen lassen, so würde für seine übrigen Tempeldimensionen die größere nothwendige Höhe unbedeutenden Ueberschuß veranlaßt haben. Wir sehen allerdings am jonischen Tempel den Fries um wenig höher, aus demselben Grunde, aber von Vitruv'schem Verhältnisse ist keine Rede! Vitruv fehlt nicht blos gegen den Geschmack, sondern auch gegen die rationellen Gründe, weil er den Balken, welcher den Fries und den gesammten Daraufbau zu tragen hat, widernatürlich gegen jenen verschwächt. Setzt man einen Fries an eine Facade, die auch eben so gut ohne ihn bestehen kann, um sie damit herauszuputzen, so ist dies freilich etwas anderes; bei einem freistehenden Tempel handelt es sich aber um die mittelst der Construction zu bewirkende nothwendige Stärke, Sicherheit und Dauer des Werkbestandes. Also ist das Vitruv'sche Verhältniß auch in diesem Theile unstatthaft.

Die Triglyphen und Metopenvertheilung im Friese. Diese hat von jeher den scrupulösen Anhängern des dorischen Tempels viel Schwierigkeit und unnöthiges Kopfzerbrechen gemacht. So läßt schon Vitruv die frühern Baumeister Pytheus und Hermogenes, von denen der erste 334, der zweite aber 400 vor Christo lebte, der Meinung sein, man müsse keinen dorischen Tempel aufbauen, weil ein fehlerhaftes Ebenmaß darin herrsche, auch läßt er den Hermogenes seinen gesammten Vorrath an Marmor, für den dorischen Tempel bestimmt, umändern, um ihn für den jonischen Tempel des Bacchus zu benutzen. Ohne weiter die Haltbarkeit dieser Meinung untersuchen zu wollen, so kann ich die Bemerkung nicht unterlassen, daß nur drei Fälle im vorliegenden Falle denkbar sind. Entweder ist Vitruv übel berichtet gewesen, oder Hermogenes war gezwungen, statt des dorischen Tempels ein kleines jonisches Heiligthum des Bacchus zu bauen, oder dem Hermogenes war der dorische Tempelbau unverständlich. Wäre die Vitruv'sche Aussage gegründet, so könnte nur das Letztere der Fall sein. Vitruv meint weiter: „Es fehle ja dieser Gattung Tempel weder an Schönheit noch Würde;" fährt aber fort, daß die Triglyphenvertheilung schwierig sei, gedenkt der Nothwendigkeit, daß Metopen Quadrate sein sollen und klagt über die unbequemen und schweren Felder des Kranzleisten. Dies sind nun aber nichts anderes als erträumte Nothwendigkeiten und unwahre decorative Meinungen. Vitruv verwechselt stets Holz und Stein miteinander; allein der Physiognomienausdruck dieser verschiedenen Ma-

terialarten ist wesentlich abweichend und muß es auch sein, weil die Natur beider verschieden ist.

Vitruv verordnet: die Triglyphen müssen auf Eck= und Mittel=säulen zu stehen kommen, so daß also an den Tempelecken je eine halbe Metope ihren Platz fände. Weil er sich nun unter den Triglyphen die Balkenköpfe der Holzconstruction denkt, müßte er doch füglich an der Ecke einen Diagonalbalken setzen, um die nächsten kürzeren gegen die ganze Hallenbreite zu verzapfen, um structiv zu verfahren. Will er dies nicht und läßt er an den Längenseiten, von der Ecktriglyphe an, die Balken ganz über die Breite der Längenhalle hinwegreichen, so daß er sie in den nächsten, den Schluß dieser Halle begränzenden, gegen den Giebel vorreichenden Balken, der die Vor= und Rückhalle überspannt, verzapft, so fallen ihm constructionsmäßig so viele Balken an den Frontenecken weg, als je auf die Breiten der Längehallen Balken gemäß ihrer Vertheilung fielen, oder zu liegen kämen. Structiv ist nun sein Verfahren ganz und gar nicht. Hat er aber blos den Ausbruck der vermeinten Holzconstruction auf den Steinbau übertragen wollen, so heißt dies eben so constructionswidrig verfahren, weil er jenen Theil der Ecke, der am meisten versichert sein soll, gerade zum schwächsten macht. Ein Blick in jene von mir gegebenen Zeichnungen (S. Bauzeitung) über vorliegende Materie wird diesen Irrthum beweisen. Ganz im Gegentheile hat der Dorier die Ecktriglyphe stärker gehalten als alle anderen, er verfuhr mit ihr in verhältnißmäßiger Stärke wie mit der Ecksäule, die er, wie oben erörtert ist, verstärkte und sich näher rückte. Vitruv verordnet zwar: daß wenn man am Ende die Triglyphe setzt, müßten die Säulen sich an den Ecken um die Hälfte einer Triglyphe näher gerückt sein, als die übrigen. Obschon dies mit keinem Tempel übereinstimmt, so will ich nur die Differenz mit dem Parthenon angeben, wo die Ecksäulen sich um nahe 2 Decimeter näher gerückt sind, als nach der Vitruv'schen Regel hätte der Fall sein müssen.

Diese Triglyphenvertheilungen müssen aber von der Säulenstellung abhängig sein, weshalb ich dieselbe gemeinschaftlich mit dem Friese betrachten will. Der Irrthum, welchen man Vitruv im Verhältnisse des Frieses gegen den Architrav machen sahe, weil er den Fries ½ Model höher setzt, als den Architrav, geht aus rein decorativer Ursache hervor, denn Vitruv gibt den Metopen gleiche Höhe und Breite, will für den Systylos 2 Säulenbreiten und setzt eine Triglyphe zwischen 2 Säulen. Dadurch ist nun seine Frieshöhe unabweislich bestimmt, weil

er sich weiter bindet und seiner Triglyphe einen Model Breite gegeben hat*). Diese constanten Größen werden nun seinen Fries unmäßig erhöhen müssen! Am Parthenon betragen nämlich die Säulenzwischenweiten nicht ganz 1⅓ Säulenstärke und man hatte gleichfalls zwischen die Säulen eine Triglyphe gesetzt; auch am Theseustempel, wo die Säulenweiten über 1⅔ Säulenstärken betragen, hat man das Aehnliche gethan. Rückt man nun die Säulenzwischenweiten gegen 2 Säulenstärken aus einander, so muß das Ergebniß bei vorliegenden Annahmen nothwendig ein höherer Fries sein, weil die Metopen gleich breit und hoch (wie Vitruv will) sein sollen. Daher kommt nun die unstatthafte Differenz Vitruv's, und um die ungeziemende Höhe seines ganzen Gebälkes zu unterdrücken, hat er nun seinen Architrav gegen den Fries rein decorativ, aber gänzlich constructionswidrig verschwächt. Er hat nun auch ein Verhältniß gewonnen, das dem Verstande und Gefühle zugleich widerstrebt. Es ist sofort gerade die Regelung des Metopenverhältnisses zur Klippe der Erklärer des dorischen Tempelbaues geworden und da der Dorier in Griechenland diesen Metopen gar nicht einmal gleiche Höhen und Breiten gegeben hat, so wird sich weiter unten zeigen, daß Vitruv noch ein anderes wichtiges Mittel aufgab, wodurch es dem Dorier leichter geworden, ein gewünschtes Metopenverhältniß zu erlangen. Vitruv rückt die Mittelsäulen um ein bedeutendes aus einander gegen die übrigen Säulen Zwischenräume, weil er enorm kühn 3 Triglyphen zwischen den Zwischenraum der Mittelsäulen setzt. Er sagt nun vom Diastylos (dessen Säulenzwischenweite drei Säulenstärken ausmacht), daß die Unterbalken wegen der allzu großen Zwischenbreite brechen! — gibt aber, laut seinen Triglyphen und Metopenmaßen, den Mittelsäulen eine Zwischenweite von 2¾ Säulenstärken, und dies gerade an dem Orte, wo sie die größte Last des Giebels zu tragen haben!

Nimmt man an, daß der Dorier, der das Parthenon erbaut hat, seine Säulenstellung so regeln wollte, daß sie schönsäulig erschiene, d. h. dem Auge wohlgefällig, der Natur der Sache aber entsprechend gebildet wäre, so ist der, oder Vitruv, im Irrthume gewesen. Vitruv sagt, der Eustylos oder schönsäulige betrage 2¼ Säulendicken zur Zwi-

---

*) Daß auch diese constante Größe der Breitenabmessung der Triglyphe an der Antike nicht vorhanden gewesen ist, beurkunden die nachfolgend gezeigten Differenzen.

schenweite je zweier Säulen. Der Parthenon zeigt nun aber blos gegen $1\frac{1}{3}$ Säulendicken zum Zwischenraum, der Theseustempel über $1\frac{2}{5}$, demnach beiderseits starke Differenzen. Wer hat geirrt? — Es geht aus den Differenzen der Zwischenweiten vorgedachter Tempel hervor, daß der Dorier gedachte, das erste was Noth thue sei, zwecksäulig zu bauen. Er hat alle Erfahrungen der Zeiten für sich gehabt und dennoch am Parthenon die Säulen näher gerückt als am früher gebauten Theseustempel. Wie nun aber aus dem gesammten Constructionsverfahren des Doriers am Pathenon hervorgeht, hat er sich die Erfahrungen auch alle wohl zu Nutze gemacht. Da nun die Differenz gegen den Vitruv'schen Eustylos so groß ist, daß sie beinahe die Hälfte seines Maaßes der Zwischenweite ausmacht, und da die Säulenreihen des Parthenon, welche jene Pulverexplosion verschont hat, heute noch stehen, während die Vitruv'schen Tempel alle eingefallen sind, so ist wahr, daß das Parthenon am zwecksäuligsten gebaut sei, was auch vom kleinern heute noch stehenden Tempel des Theseus gilt. Es giebt nur eine Säulenweite, sie heißt zwecksäulig, denn der Parthenon übersteigt auch die letzte Gränze Vitruv's oder den Pyknostylos (engsäulig zu $1\frac{1}{2}$ Säulenstärken), um $\frac{1}{6}$ Säulenstärke, um die dasselbe in Wirklichkeit enger gewesen ist. Das Zwecksäuligbauen der Griechen erklärt ferner die Neigung der Säulen rings gegen die Cellamauern, die, wenn sie auch gering war, dennoch mittelst der Gestaltung der Fugen der Säulentrommeln, (von denen die Fläche der unteren an 2 Centim. gegen die Cella geneigt war,) die Säule zur vollkommenen Strebe gemacht hat.

Die zarteren Bestandtheile der Triglyphen und Metopen. Als solche ergeben sich die ihnen zugehörigen Kapitäle; ferner die Unterabtheilungen der Triglyphenschlitze und Stege.

Was diese Kapitäle betrifft, so zeigt Fig. 21, C Blatt I. A) einen Theil des Friesprofiles, davon ab — und cd die hier gemeinten Bekrönungen oder Kapitäle der Friese und Metopen vorstellen. Sie sind an Höhe verschieden. Das Kapitäl der Metope ist geringer als jenes der Triglyphe. Ihr Verhältniß wechselt, es ist stets anders an jedem der verschiedenen Tempel. Wie wichtig diese Differenzen beider Krönungen werden können, will ich nun im Vergleiche der Antike mit Vitruv zeigen. Fig. 23 Vg. Bl. I. zeigt nämlich in cd diese betreffenden Kapitäle nach Vignola, der eben so wie Vitruv beiden gleiche Höhe gegeben hat. Ich erinnere, daß schon oben gesagt ist, man habe dadurch, daß man beiden Kapitälen gleiche Höhe gegeben habe, sich selbst eines wichtigen Mittels

beraubt, das Metopenverhältniß je nach Umständen zu regeln. Hatte man nämlich aus structiven Gründen das Friesverhältniß geregelt, so konnte man, wenn in Uebereinstimmung mit dem Verhältnisse der Triglyphen-Höhe und Breite, das Kapitälverhältniß derselben abgesetzt ward, den Rahmen der Metope, welche in der Höhe deren Kapitäle schloß, je nach Umständen dadurch erhöhen oder erniedrigen, je stärker oder schwächer man das Kapitäle der Metope hielt. Dieses Mittel hatte man sich an der Antike wohl gewahrt.

So wenig man sich nun zwar einerseits an den dorischen Tempeln den strengen Vorwurf, den sich Vitruv für das Metopenverhältniß macht, rechtfertigen sehen wird, wenn er verordnet, die Metopen seien ein Quadrat, weil die Metopen der Antike dies in der That nicht gewesen sind, um so mehr muß man sich wundern, daß Vitruv nicht wußte, welche Bedeutung aus dieser Verschiedenheit der beiden abweichenden Kapitälverhältnisse zur Regelung seines Frieses erwachsen mußte. Er ist sofort zu einem, über die Gebühr das Maß der Antike überschreitenden Fries hinaufgerückt, ein Maß, das wir dem Verstande und Gefühle dort eben so entsprechen sehen, als es nach Vitruv's Regel gegen beide gekehrt ist. Vitruv giebt dem Kapitäle der Triglyphe, das stets an der Antike stärker gewesen ist, als jenes der Metope, eine viel zu geringe Höhe. Er sagt nämlich, es sei $\frac{1}{6}$ Model hoch. Würde dies auf den Parthenon angewendet, so betrüge die Differenz 2 Centim. gegen die Antike auf den Theseustempel übertragen, betrüge die Differenz gar 3 Centimeter, um welche Vitruv zu schwach geworden. Diese geringere Höhe hätte er füglich als Gewinnst zu Erlangung eines niedrigeren, natürlicheren Frieses anwenden können. Nun konnte er mit der Metope hinaufrücken, wie ihm beliebte, wenn er deren Kapitäle verständig zur Regelung hätte zu benutzen verstanden. — Aber auch die Metopen waren nirgends Quadrate, denn es sind:

Die Metopenverhältnisse

	am Parthenon,	Theseum,	Nemaea.
Metopenbreiten	1,294	770	1,140
Metopenhöhe exclusive des Kapitäl derselben	1,208	740	1,017
Metopenhöhe inclusive des Kapitäl ders. sammt Perlstab	1,350	829	1,130

Somit ergiebt sich, daß weder inclusive noch exclusive deren Kapitälen, das vermeinte Quadrat zu Tage kommt.

Die besagten Kapitäle betragen an den verschiedenen Tempeln:

	Parthenon.	Theseustempel.	Nemaea.
Metopenkapitäle	139	89	113
Triglyphenkapitäle	184	117	140
Differenzen.	55	18	27

Am Parthenon ist, wie oben, der ringsumlaufende Perlenstab dazu gerechnet.

Natürlich war die Metope, wie sie irgend der Handlung des Reliefs angepaßt sein mußte, stets und allerorts überlang. Am Parthenon betrug die größere Länge gegen die Höhe derselben 8 Centimeter, am Theseustempel 3 Ct., am Tempel von Nemaea 12 Ct. Diese zwei Wahrheiten hätte demnach Vitruv nicht übersehen sollen, um einen fehlerfreien Tempel dorischer Gattung herzustellen, denn beide gereichen seiner Regelung des Friesverhältnisses zum Nachtheil.

Gedenken wir der Vertheilung der Stege und Schlitze der Triglyphen. In Fig. 21 ist die Ansicht, in Fig. 22 aber der Horizontalschnitt der Triglyphen des Theseustempel vorgestellt. Es ist nun gewiß ein einfaches Ding, das hier zu ordnen ist! Es handelt sich darum, wie stark Stege oder Schlitze an der Triglyphe sein sollen, um ein Verhältniß zu gewinnen, das in gegenseitiger Abhängigkeit geordnet und wohlgefällig erschiene. Wie urtheilte der Grieche? Er meinte, der Steg sei ein Trennungsmittel des Schlitzes, möchte folglich diesem untergeordnet sein, und entwirrte durch die Breitenunterschiede beide Theile, so daß sich eines vor dem andern bedeutsam herausstellte. Dadurch hatte er offenbar eine freie edle Bildung gewonnen, wie Fig. 21, Bl. I. zeigt. Vergleichen wir hiermit Fig. 23 Vignola in B (ein Theil dieser Breitenansicht, die Triglyphe,) so setzt er die Unterschiede der Stege und Schlitze wie Vitruv. Dieser sagt nämlich: man theile die Triglyphenbreite in 6 Theile, gebe den Schlitzen und Stegen gleiche Breite, vertheile an den Ecken aber Halbschlitze. Ein solches Verfahren nennen wir in der Architectur rauh und unbeholfen. Das Zartgefühl, welches den Griechen die Unterschiede des Breitenverhältnisses dieser beiden Bestandtheile zur Form der Triglyphe gelehrt hat, fällt hinweg. Fällt es aber nicht in die Augen, daß Fig. 23 B mager und geschmacklos gegen Fig. 21 B genannt werden kann? — So sehen wir demnach selbst Größen, welche unser allgemeinstes Empfindungsvermögen ordnet, auf dem Wege rationeller Prü-

fung zeitigen. Fragt man weiter, wie stark denn die Abweichungen der Antike für vorliegende Theile sind, so dient zur Antwort: Am Theseustempel beträgt der Unterschied der größeren Breite des Schlitzes gegen den Steg laut Fig. 21 und 22 nahe zu 4 Centimet., am Parthenon 5½ Cent., am Tempel von Nemaea nahe 7 Cent., selbst an dem alten Tempel des Jupiter Panhellenios zu Aegina 2⅓ Centimet. Vorstehende Unterschiede, welche die Ausdehnung eines zarten Theiles betreffen, sind demnach sehr bedeutend; in Nemaea aber, wie sich aus allen schon vorausgegangenen Vergleichen folgert, hat man auch das Aeußerste gethan. Eine Sache aber, welche dieses vorliegende Theilverhältniß noch übler gestaltet, ist die Differenz der ganzen Triglyphenbreite, welche Vitruv einen Model breit macht, was nun am Parthenon und in Nemaea 9 Cent. größere Breite ausmacht, welche man der Triglyphe, der Wirklichkeit gegenüber, zugesetzt haben würde, wenn man das Vitruv'sche Maaß auf diese Tempel angewendet hätte. So ergiebt sich denn im Vergleiche mit der Antike auch für die Breite der Triglyphe eine Abweichung, welche das edlere Verhältniß derselben beeinträchtigt. Wie sorgfältig der Grieche mit den Theilstärken unter sich verfahren ist, zeigen sogar die geringen Abweichungen der Eckschlitze, welche stets schwächer gehalten sind als die Hälften der Mittelschlitze, Beweis genug, daß sich in seinem Auge auch die geringste Größe zur zartesten Bedeutung gespiegelt hat, dieß aber eben so nothwendig und natürlich geschehen ist, wie sein Verstand dem nothwendigen Verhältnisse der Haupttheilengestaltung vorliegenden Elementes auf den Grund gesehen hat!

Ist nun aber diese erörterte Breitenabweichung der Vitruvischen Bestimmungsweise verletzend, wie so mehr trifft der Vorwurf den Anschluß der Triglyphenschlitze, wie die Probe Vignolas in Fig. 23 zur Genüge herausstellt. Der verbandlose Zwischenraum B in Z zwischen Triglyphenende und Band ist eben so roh als unschön, wenn man ihn mit der zarten Weise des Anschlusses Fig. 21 B vergleicht. Selbst das Band reicht dort über Gebühr, über die Triglyphenbreite hinaus, während es hier mit ihr gleiche Breite zeigt. Das rauhe Dreieck, welches in Fig. 23 den Schlitz nach oben endet, fällt Fig. 21 weg, da dieser Schlitz ähnlich, nur etwas tiefer als B Fig. 20 zeigt, oben endigt. Wie nun aber das Verfahren, die Ecke des Schlitzes zu ordnen? — Fig. 23 A zeigt diese Ecke nach Vignola, wo g mit dem Eckenschluß der Fig. 21 und 22 g—g vom Theseustempel identisch ist,

die Eckendung des aufsteigenden Schlitzes aber Fig. 23 e mit den Fig. 21 c gleiches bedeutet. Dort mit Geschmack und wahrhaftiger Grazie zu verfahren, war Wille des Griechen. Was Vignola in Handwerkerweise hinstellte, vollendete jener mit höchster Anmuth. Dies zu zeigen dient die Fig. 20, wo diese Eckprofilirung in Naturgröße dargelegt ist, mithin ist in d b der Theil gezeigt, welcher jenem h c Fig. 21 A entspricht. Man sieht in Fig. 20 A, nämlich in b e d die Seitenordnung des Schlitzes aufsteigen, die wie im Horizontalschnitt Fig. 22, die Breite c b überreicht. Diese Curve nun ist kein Halbkreis, sondern, wie die Zeichnung, eine Kalke nach der Natur, zeigt, stellt sich heraus, daß sie mit freier Hand vom Baumeister gemacht, und überhöhet gebildet ist. So schloß denn also die Curve der Triglyphenecke beiderseits. Weil nun der Baumeister für nothwendig und der Bildung geziemender erachtete, die Eckendung um so höher zu machen, als der Schlitz nach seiner Tiefe (Fig. 22 d e) sich oben endete, welches Verhältniß mit B Fig. 20 so ziemlich übereinkommt, ließ er die Curve Fig. 20 A a b als Scheidewand der äußern und innern Tiefenendung der Höhlen dieser Eckschlitzen auftreten. Es würde deshalb diese Curve 20 A, a b im Grunde Fig. 22, von a nach b reichen, und die schräge Seite c d im Grunde, würde mit der Fig. 21 A h c identisch sein. Wie wohlgefällig und zart diese letzte Curve nun an sich erscheint, so schön gebildet war auch der dadurch hervorgegangene Tiefenraum Fig. 20 A, den b e d a begrenzt, erlangt. Um nun einen eben so geziemenden Schluß der Vorderseiten dieser Triglyphenschlitzendungen sich zu bilden, der die beiden Mittelschlitze mit den Seitenschlitzen in Verbindung brächte, so ist man, wie Fig. 21 B in d gezeigt ist, verfahren, welches in Fig. 20 B, in Größe der Wirklichkeit ausgedrückt ist, da d die Ecke mit der 21 B d identisch ist. Welch' ein Unterschied ist nun in der Form dieser Eckendungen an der Antike und Vignola! — Glaubt man, Vitruv sei hierortes besser verfahren, so irrt man, wenn man dessen übrige rohe Maaßbestimmungen ins Auge faßt. Wie sehr nun aber ähnliche Formen und Bildungen dem Zartgefühl des Baumeisters in Ordnung untergeordneter Größen zur Ehre gereichen, wird jeder Architect einsehen, sich indeß wundern, wie seicht jene über ähnliche wichtige Dinge in der Architectur hinweg gegangen sind, die sich doch zum Vorwurfe gemacht hatten, die Antike getreu wiederzugeben.

Dieß über die Triglyphenschlitze, deren Hauptform übrigens mit

der aufsteigenden Säulenordnung in natürlicher Verbindung gewesen war, nach welcher es dem Dorier auch vorzugsweise geglückt ist, eine gewünschte Uebereinstimmung herzustellen. Die Ausbildung beider scheint gleichen Schritt zu halten, beide scheinen für einander gebildet und geordnet worden zu sein, und schwer ist zu sagen, ob das eine oder das andere früher dagewesen, das eine oder das andere sich gegenseitig veranlaßt habe.

Der Kranz.

Diesen letzten wesentlichen Bestandtheil des Gebälkes ordnete der Grieche getreu der Nothwendigkeit, nach welcher sich alle seine Hauptelemente ausbildeten. Er war stark und entsprach den übrigen Theilen. Die Stärke des Kranzes war insbesondere durch die Standbilder der Fronten bedingt. Die gewaltige Schwere derselben hatte er ganz frei zu tragen. Nichts ist demnach natürlicher als den Kranz des Giebels bedeutend gegen den Kranz des Gebälkes verschwächt zu sehen. Auch betrug diese Verschwächung am Parthenon in der That nicht weniger als $3\frac{1}{2}$ Decimet., eine entschiedene Größe im vorliegenden Falle. Auch am Theseustempel betrug die Verschwächung gegen $1\frac{1}{3}$ Decimet.; unbestreitbar aber ist dieß ein Maaß, welches laut den übrigen Tempelabmessungen auch im Verhältnisse gegen den Parthenon Geringes betrug, was indessen offenbar nur auf die Ueberlegung hinweist, nach welcher man den Kranz des Gebälkes am Parthenon, gegen den des Theseustempels, verstärken mußte, weil die Last der Standbilder im Ueberschusse vorliegenden Verhältnisses gewachsen ist. Nun ist es natürlich, daß die Unterscheidungen der Platten des Kranzes, selbst unter sich, an den verschiedenen Tempeln auch verschieden differiren. So ist am Parthenon die Unterschneidung der beiden Kranzplatten fast gleich; die des Theseustempel differirt gegen $4\frac{1}{2}$ Centimet. gegen die obere, weil die obere Platte an sich schon vermöge des Größenverhältnisses so sehr verschwächt war, daß eine gleichstarke Unterschneidung nicht mehr möglich sein konnte, wenn die Platte des Giebels noch Stärke genug haben sollte, den Giebelzierrath zu tragen.

Wenn es nun eine Wahrheit ist, daß die Höhe des Kranzes von der Last des Daraufbaues abhängig geworden, so will ich Vitruv's Maaße gegen die Wirklichkeit halten. Vitruv giebt die Kranzhöhe mit Inbegriff des obern und untern Leistens zu $\frac{1}{2}$ Model an. Es geziemt nun, die structiv wesentliche Stärke des Kranzes zu sondern. Der Lei=

sten auf dem Kranz hat mit der nothwendigen Stärke des Kranzes nichts zu schaffen, weil er an den Längeseiten nur aufgelegt ist, an den Fronten aber wegfällt. Da ich diese Stärke ganz hinweglasse, die am Parthenon für sich schon 117 Millimet. ausmacht, so wird der Irrthum Vitruvs nur um so auffallender hervortreten, da er außerdem für den Parthenon eine Differenz von $1\frac{1}{3}$ Decimet., für den Theseustempel aber fast 1 Decimet. zu wenig giebt, wie hier gezeigt ist:

Parthenon.

Kranzhöhe.	Vitruvs.	Der Wirklichkeit.	Differenz.
	0,463 = $\frac{1}{2}$ Model, statt dem	0,601	0,138 zu wenig.

Theseustempel.

Kranzhöhe.			
	0,254 = $\frac{1}{2}$ Model, statt dem	0,360	0,106 zu wenig.

Wollte man aber am Parthenon die obere Leiste hinzurechnen, so würde der Ueberschuß 1 Decimet. weiter betragen.

Wie nun vorstehend die Differenzen der Kranzhöhen, der Giebel und der Gebälke angegeben sind, sieht man, daß auch in diesem Falle Vitruv irrt, und auf die Bedeutung der Construetion keine Rücksicht nimmt, weil er feststellt, der Kranzleisten der Giebel sei dem untern Kranzleisten (des Gebälkes) an Höhe gleich. Wenn er nun aber gegen die Construction verfahren ist, so ist er auch, wie sich ein solches Verhältniß Jedem leicht vor Augen stellen mag, geschmackloser und rauher verfahren. Auf die feineren Unterschiede des Vitruvischen Kranzes zum Vergleiche mit der Antike muß ich verzichten. In Nemaea sehen wir schon eine Abweichung in der Combination des Kranzes gegen den der übrigen dorischen Tempel. Es betrifft diese das Verhältniß freilich eben so wohl der Haupttheile, als einen neuen Zusatz, der hier auftritt, den Kehlleisten unter der Metopenplatte. Er ist zwar schön gecurvt, aber die Natürlichkeit des Kranzgesimses der übrigen dorischen Tempel ist durch diese überflüssige Form beeinträchtigt, wie mit ihm das Verhältniß der Leiste unter ihm contrastirt. Eben so das Verhältniß der Krinne am Ende der Platte, der man bei weitem nicht mehr das zarte und wirksame Verhältniß, welches das Parthenon und der Theseustempel ziert, gegeben hatte. Vignolas Kranz vollends ist ein willkührliches Gestoppel von allerlei Gliedern, von denen der Dorier nichts gewußt hat.

Höhe des Giebelfeldes.

Die Regel Vitruvs für die Höhe des Giebelfeldes trifft eben so wenig zu. Er setzt $\frac{1}{9}$ von den Kehlleistenenden der Fronten als Höhe. Am Parthenon war es $\frac{1}{10}$, am Theseustempel $\frac{1}{9}$. Es geht daraus hervor, daß man bei größern oder kleinern Tempeln auf die nothwendigen Höhen der Standbilder der Fronten rechnete. Um die Abweichungen Vitruvs in Lib. IV., Cap. III. zu erschöpfen, so ist der Model Vitruvs als Einheit davon so aufgesucht, daß er setzet: Ist der Tempel sechssäulig, theile man die Fronte des Tempels da wo die Säulen zu stehen kommen in 44 Theile und gebe einen davon dem Model. Versteht man nun die Weite so, daß sie von einem Säulenende der äußeren Säulen der Fronten zum andern reichte, so gäbe dieß dem Theseustempel, (als Einheit gesetzt, da er sechssäulig gewesen,) eine Gesammtbreite von 13,579 P. Mt., und zum 44sten Theil 0,308$\frac{1}{2}$ als Model, statt dem daß der Model in Wirklichkeit 0,509 gewesen; eine Differenz von 201 P. M., mithin nahe $\frac{2}{5}$ Model, um welche der Vitruvische zu gering ist. Da er nun den Säulen 7 Durchmesser Höhe giebt, die Säulenstärke 2 Model ausmacht, wäre für den letzten Fall die Säulenstärke $\frac{4}{5}$ Model zu gering. Nun erklären sich wohl einige gewaltige Differenzen Vitruvs mit der Antike, z. B. die geringere Stärke. Die Rohheit der Vitruvschen Regeln fällt gegen die Verhältnisse der griechisch-dorischen Tempel, sowohl den Haupttheilen als ganz insbesondere jenen zarteren Theilen nach, in das grellste Licht, deshalb weil hier Theile größer, dort geringer gegen die Antike sich herausgestellt haben. Es geht besonders aus dieser Modelauffindung hervor, daß Vitruv den dorischen Tempelbau gänzlich mißverstanden hat, daß er den Zweck, der die starken Elemente dieser Tempelgattung erschuf, gar nicht mehr geahnt, geschweige verstanden hat, daß er überhaupt nie einen griechisch-dorischen Tempel gesehen hat.

So weit bin ich nun bereitwillig dem Vitruv gefolgt, habe seine Tempelverhältnisse verglichen und mit jenen der Antike zusammengehalten, bis es mich verlangte, einen Vitruvischen Tempel zu sehen. Ich setzte die Theile zusammen so: daß ich für gleiche Breite mit dem Theseustempel den 44sten Theil zum Model suchte, und nun laut Vitruv's Bestimmungen verfuhr. Wenn ich in der Entwicklung den Mißverstand seiner Verhältnisse fühlte und nachwies, so muß

ich dennoch gestehen, daß die Ueberraschung bei dem Aufbau dieser Maaße größer war, als ich mir dachte. (Es ist eine Arbeit von einigen Minuten für jeden Architecten, stelle er sich also die vorgeschriebenen Haupttheile Vitruvs zusammen, so wird auch für ihn diese Enttäuschung groß genug sein.)

Dieses Tempelverhältniß hat mich übel berührt und ergriffen; um zu erfahren, ob es vielleicht auf einem Irrthume oder Druckfehler beruhe, suchte ich sofort seinen Eustylos hervor, von dem er im zweiten Kap. des dritten Buchs lehrt: „soll des Tempels bestimmte Fronte sechssäulig werden, so theile man sie in achtzehn Theile, von diesen nehme man einen Theil als Model, und gebe ihn der Säulendicke als Maaß." Nimmt man nun dieses Maaß und verbessert den oben gedachten Tempel demgemäß, so verändert sich derselbe freilich wesentlich zu Gunsten Vitruvs dadurch, daß er den Tempel in die Höhe hebt, zum mindesten doch sein allgemeinstes Verhältniß regelt. Für den ersten Fall ist es mir aber gänzlich räthselhaft, wie man nur wagen kann, an Stein zu denken, um einen Unterbalken daraus zu machen, wenn man nicht der Gefahr des Einsturzes schon unter der Arbeit sich blosstellen will. Aber auch für den zweiten Fall, den ich mir gleichfalls durch Zeichnung verständigte, sehe ich diese Sicherheit des Architraves dem Zufall blosgestellt. Vergleicht man nun aber sammt allem den Zuwachs, der für den Eustylos sich herausgestellt hat, so ist dennoch die Säule Vitruvs über $\frac{2}{5}$ Model schwächer als die des Theseustempels, sammt dem daß sie eine Höhe von $1\frac{1}{2}$ Durchmesser mehr haben sollte! Nichts Besseres findet sich für den 8säuligen Tempel. Vergleicht man am Parthenon, und sucht die Frontenlänge, wie Vitruv will, an der Grenze der beiden äußeren Säulen, so ergiebt sich das Maaß von 30. 829 P. M. Was eine Säulenstärke giebt, die um 6 Decimeter schwächer ist als jene der Wirklichkeit, mithin $\frac{2}{3}$ Model weniger im Durchmesser zählt. Denkt man sich nun, daß der Model sammt den, daß die Breite beibehalten ist, so viel geringeres zählt als gezeigt ist, so kann es gar nicht anders kommen, als daß ein solcher Tempel auf schmächtigen Beinen steht, ein gedrücktes häßliches Ansehen gewinnt, einen dem Gefühl widerstreitenden, jeder Stärke beraubten Architrav ergiebt, ein Mißverhältniß im Gebälke zeigt, das die Last eines übermäßigen, mit dem übrigen Verhältniß schlecht übereinkommenden Giebels zu tragen hat, so wie auch das rauheste, herzloseste Verfahren bei der Regelung untergeordneter zarter Theile in die

Augen fällt. Fragt man nun aber, wie groß war denn der Model am Theseustempel oder Parthenon, so ist die Antwort: Für den ersten 8säuligen Tempel betrug er, den Säulendurchmesser als Einheit gesetzt, 16.6 solcher Einheiten, während Vitruv 24½ solcher Einheiten bei seinem Eustylos angiebt, am sechssäuligen Tempel des Theseus aber 13, während Vitruv 18 solcher Einheiten will. Demnach käme für den letzten Fall der 26ste Theil als Model, während Vitruv im dritten Kap. des vierten Buchs lehrt, er sei der 44ste Theil.

So wenig nun zwar das Nachfolgende, was Vitruv an der genannten Stelle über die innere Einrichtung der Zellen und Vorhallen sagt, mit den vorgedachten Tempeln übereinkommt, so mag doch die nähere Untersuchung unterbleiben, weil die Zwecklichkeit der Construction, die Herausbildung der Elemente selber, durch Differenzen dieser Hauptmaaße für uns dermalen nicht beeinträchtigt wird. Nur so viel: Es macht weder die Breite des Tempels die Hälfte der Länge aus, noch ist das Maaß der Zellen übereinstimmend, noch haben die Eckwandpfeiler die Stärke der Säulen *), noch richtet sich die Stärke der Cellamauern nach den Eckwandpfeilern **), noch ist den Griechen ein Verfahren mit dem Verändern der Säulenstärken in den Sinn gekommen, wie es die Vitruvische Decorationslehre mißgestaltet zur Schau stellt.

Es möge sich der Architect wohl verwahren, auf dem Wege des Irrthums zu wandeln, den Vitruv so vielfach vorzeigt. Ein solches betrifft z. B. seine Gebälkestärken zur Säule, da er Lib. III. Cap. III. wo er von den Unterbalkenhöhen spricht, dieselbe rein decorativ ordnet, wie der Schluß nur um so dringender darlegt, wo er bemerkt: „und so ist beständig nach der Säulenhöhe verhältnißmäßig die Höhe des Architraves anzugeben, denn je höher der Blick steigt, je schwerer

---

*) Die Eckwandpfeiler sind am Parthenon über 2 Decimeter schwächer als die Säulen, an den Längeseiten aber endigen sie gar nur in der Stärke von 48 Centimeter, mithin 1.372 Meter schwächer als die Säule. Eben so sind am Theseustempel die Eckwandpfeiler 119 Meter schwächer als die Säulen an der Hinterfronte; die Eckwandpfeiler der Längeseiten 224 breit, mithin 0.795 Meters schwächer als die Säulen ꝛc. ꝛc.

**) Die Cellamauernstärke hat man structiv geordnet; so sieht man am Parthenon die Mauern der Fronten, welche den Schluß des Tempels bildeten, einen Meter stärker als die Längemauern, weil es so der Anschluß des Dachwerkes veranlaßte.

durchdringt er die Dichtigkeit der Luft, er wird daher schwach, und in seiner Ermattung bringt er dem Verstande aus der Höhe nur ein unbestimmtes Maaß der Gegenstände zurück.“ So fort setzt er zu und zu, gleichmäßig im Verhältniß zum Colossalen. Wie nichtig ist eine solche Bestimmungsweise! Zum Glück wächst zwar die Stärke eines Theiles mit der Ausdehnung der Sache nach Vernunft und structiven Gründen fort, aber die Vergrößerung auf decorativem Wege, da alles gleichmäßig wächst, beraubt den Architecten aller Mittel, dem Bauwerke auch in höherer Beziehung eine Großartigkeit und Erhabenheit, welche er verlangt, beizulegen. Sorgfältig wird der Architect gewisse Theile, deren Existenz weiter keine structive Nothwendigkeit begründet, sondern, und seinem Willen dienstbar als treffliche Mittel unterordnen müssen, die Ausdehnung des Werkes auch dem Auge, dem wir das Gefühl eines Größenmaßes nicht absprechen dürfen, sichtbar vorzuführen. Wachsen nun aber rücksichtslos diese Theile mit dem Uebrigen im Verhältnisse fort, so wird das Gebäude scheinbar immer gleiche Größe mit einem an Ausdehnung in Wirklichkeit weit geringerem Gebäude zu haben scheinen.

So viel nun zur Berichtigung der Vitruvischen dorischen Säulenordnung. Es wird hinreichen, die Unhaltbarkeit eines Systems dargelegt zu haben, dem man Jahrhunderte lang wahrhaft ungeheure Opfer gebracht hat. Dieses System hat die Selbstständigkeit des denkenden Architecten vernichtet. Wir müssen indeß freudig bekennen, daß unsere Zeit mit den wahren Verhältnissen und der Würde der dorischen Baukunst besser bekannt ist, als es Vitruv war. In dieser Beziehung dürfen wir die Walhalla bei Regensburg als ein edles Werk dorischer Baukunst neuester Zeit nennen, ein Werk, welches dem Baumeister, Herrn von Klenze, zur dauernden Ehre gereichen wird.

Jene gesetzlichen Schranken, die wir um die griechische Architectur gezogen sehen, gelten natürlich auch für das Gebiet der übrigen Baustyle, die eben so dem Zwecke wie dem Materiale ihr Entstehen verdanken. Diese Schranke der Baukunst hat aber Michael Angelo, jener Koloß der Kunst, über den Haufen geworfen, ist hindurchgedrungen, und hat einen Weg gebahnt, welcher die Architectur bis ins Mark erschütterte, wie sich in den Spuren bis heutzutage hinlänglich noch erweisen läßt. Diesen Weg darf man nicht Jedem anrathen, da man mit gewaltigem Kunstvermögen begabt sein muß, um nicht irre zu gehen. Geniales und Bizarres ist nur durch eine schmale Scheide-

wand getrennt. So sehr wir Raphael als Maler bewundern, so wenig können wir seine Architectur rühmen. Die würdige Aufgabe der Architectur ist: einfach zu sein bei aller Mannichfaltigkeit. Tausendkünstler decken diesen Mangel der Form durch Zuthat mit Filigranwerk und anderen Dingen, und wollen sich durch Künstelei zu dem hinaufschrauben, was außerhalb ihrer Kräfte liegt. Dieses Flittergold blättert aber die Zeit bald ab. Nachahmer, denen das nöthige eigene Urtheil mangelt, scheitern gewöhnlich an den Vorbildern. An Autoritäten wie Michael Angelo ging mancher Kopf in Trümmer. Andere, mit sich und ihren Geistesverwandten zufrieden, sammeln Schaaren von Anhängern um sich. Woran sich der Fähige die Zähne stumpf beißen könnte, das verschlucken sie mit Leichtigkeit, und ähnlich den Mondsüchtigen, wandeln sie ohne Schwindel auf schmaler Scheide über den Abgründen.

IX.

Zur Geschichte der Holzschneidekunst.

Von

A. E. Umbreit.

Veranlaßt durch die drei Schriften des Herrn von Rumohr:

1) Hans Holbein, der jüngere, in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen. Von C. Fr. v. Rumohr. Leipzig in der Anstalt für Kunst u. Literatur (R. Weigel) 1836. IV u. 127 S. 8.

2) Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen. Von C. Fr. v. Rumohr. Ebendaselbst u. Lübeck in der von Rohden'schen Buchhandl. 1837. 37 S. 8.

3) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Von C. Fr. v. Rumohr. Leipzig in d. Anstalt für Kunst u. Literatur (R. Weigel.) 1837. 138 S. 8.

Als zu ihrer Zeit Unger in Berlin und — später — Bartsch in Wien die Ansicht geltend zu machen suchten, daß die Maler, welche bisher auch für Künstler im Formschnitte gegolten hatten, sich gar nicht in das Formschneiden eingelassen hätten, machte dieses Paradoxon viel weniger Bewegung als man eigentlich hätte glauben sollen. Man denke nur: Allgemeine Tradition des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts nahm es als eine bekannte Sache, daß Dürer und andere berühmte Maler vortreffliche Formschneider waren; schriftliche und fast gleichzeitige Zeugnisse sprechen das Nämliche aus, Zeugnisse beigebracht von Männern, die mehr als irgend ein anderer darüber unterrichtet sein müssen (der Redacteur der Hartmann-Schedelschen Chronik, Sebastian Frank v. Wörd, Bernhard Jobin, Vasari); später auch hierzu höchst befugte Männer, befugt durch künstlerischen Blick, Beschäftigung

oder locale Beziehungen (van Mander, Sandrart) stimmen jenen früheren Zeugnissen bei; endlich — und was vielleicht hier zuerst hätte genannt werden müssen — die hohe künstlerische Genialität in Auffassung, Charakter und Vortrag mehrerer derjenigen Holzschnitte, welche berühmten Künstlern einstimmig seit ihrer Erscheinung Jahrhunderte hindurch zugeschrieben wurden — alles dies sollte nicht mehr gelten, blos weil es einem Wiener Kupferstecher einfiel zu behaupten, daß jene großen Männer nicht in Holz hätten schneiden können, weil sie es unter ihrer Würde gehalten hätten, und, wie Dürer, bei der außerordentlichen Fülle ihrer künstlerischen Productionen auch wirklich nicht Zeit gehabt hätten, sich in die Mühseligkeit des Formschneidens einzulassen. Diese wunderlichen Axiome suchte er dann durch vorhandene Aufzeichnungen und Unterschriften zu stützen. Etwas Aehnliches hatte früher schon, wie bekannt, der Berliner Formschneider Unger behauptet, aber mit weniger Erfolg als Bartsch. Hierüber sagt Heller (Geschichte der Holzschneidekunst S. 152): „Unger war der erste, soviel uns bewußt ist, welcher diese Behauptung äußerte. Nach ihm folgte Bartsch, welcher sie mit mehr Beweis unterstützte, und nach diesen wurde es fast allgemein angenommen u. s. w."

„Unger glaubte wahrscheinlich bei dem kunstliebenden Publicum durch diese neue Frage sehr viel Aufsehen zu erregen, welches aber der Fall nicht war: denn seine Schrift wurde von den späteren Biographen Dürers wenig benutzt, fand auch nur an Murr einen Widerleger, aber an Bartsch einen Vertheidiger, welches Erstere der Verfasser wohl noch erlebte, was aber bei dem Zweiteren nicht mehr der Fall war." Wenn also der erste fast gar nicht beachtet wurde, so schenkte man dem zweiten sogar viel Beistimmung, aber auch dies ging geräuschlos vor sich, was man nach dem Obigen doch nicht hätte erwarten sollen. Welche Ursachen nun auch vorhanden sein mochten, warum jene wahrscheinliche Bewegung ausblieb — genug, sie ist jetzt endlich eingetreten, und gewinnt immer mehr an Theilnahme. Am heftigsten spricht sich diese Bewegung im obigen Schriftchen aus. Ehe wir uns jedoch auf eine nähere Betrachtung derselben einlassen, wollen wir vorerst eine allgemeine Ansicht über den Frage= und Streitpunkt zu gewinnen suchen. Die Sache an sich ist wirklich einfach genug, und läßt sich um so mehr hier in der Kürze aussprechen, da wir nun gründliche historische Untersuchungen über den Gegenstand besitzen, welche hinlänglich jedem Theilnehmenden bekannt sind.

Es ist für die Entscheidung der Frage gewiß erleichternd, daß man sich bei ihrer Lösung speciell zu Dürer und Holbein hingewendet hat; besonders hat man sich gleich beim Beginn des Streites an Dürer gehalten, bei dem wir für jetzt auch stehen bleiben wollen, indem wir ja doch später auf Holbein zurückkommen müssen; denn das erste der obigen Schriftchen beschäftigt sich vorzugsweise mit demselben, und knüpft an ihn die allgemeine Behauptung an.

Hier ist nun gleich von vorn herein die allgemeine Betrachtung auszusprechen:

Albrecht Dürer hat in Holz geschnitten, und sich auch dadurch berühmt gemacht.

Dies müssen wir gelten lassen; denn es spricht hierfür:

1) Die Tradition seiner Zeit und die der nächstfolgenden (16. und 17. Jahrh.)

2) Das Zeugniß stimmberechtigter Männer in jenen Jahrh.

3) Der ästhetische Gehalt der Holzschnitte selbst.

Indem ich nun versuchen werde, diese drei Punkte in der Kürze zu erläutern, wird zuerst Punkt 2 zu erweisen sein, woraus sich unwidersprechlich die Wahrheit von Punkt 1 ergiebt. Die Erörterung von Punkt 3 wird später im Fortgange der Anzeige obiger Schriftchen seine Erläuterung finden.

Jene Zeugnisse mögen hier der Reihe nach stehen:

a) Die Schlußstelle der bekannten Hartmann-Schedel'schen Chronik vom Jahr 1493. Sie lautet: Hie ist entlich beschlossen das Buch der Chronicken und gedechtnus wirdigern Geschichten von anbegynn der werlt bis auf dise unßere zeit von hochgelerten mannen in latein mit großem Fleiß und rechtfertigung versammelt. und durch Georgium alten dißmals losungschreiber zu Nürnberg aus demselben latein zu zeiten von maynung zu maynung. unnd beyweilen (nit on ursach) außzugsweise in diß teutsch gebracht durch den erbarn und achtparn Anthonien Koberger daselbst zu Nürmberg gedruckt. auf anregung und begern der erbern und weysen Sebalden schreyers und Sebastiann kamermeisters burgern daselbst. und auch mit anhangung Michael wolgemut und Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst auch mitburger die dieß werck mit Figuren werklich geziert haben. Volbracht amm xxiij tag des monats Decembris Nach der gepurt Christi unssers Haylands M. cccc. xcjjj. jar." Die Maler Wolgemut und Pleydenwurf werden hier geradezu als die Verfertiger der Holzschnitte, welche in dem Buche

enthalten sind, genannt. Ersterer war aber der Lehrmeister Dürers. — Wer übrigens an solchen bestimmten, einfachen Worten herumdeuteln mag, der sollte sich wahrhaftig nicht auf Monogramme, Unterschriften, Titel und dergl. berufen.

b) Sebastian Frank von Wörd schreibt im Jahre 1536, also schon acht Jahre nach Dürers Tode: Anno M. D. xxviij ist in der Carwochen gestorben der viel künstlich in allerley kunst erfaren künstler, Albrecht Türer zu Nürnberg, eyn mann lauter kunst, dergleichen die welt kaum tragen hatt, das vil glauben, Zeusis, Apelles, Parasius und andere inn den Chronicken namhaftige Maler seien eyn schertz gegen ihm gewesen, so fündig, künstlich auf reissen, malen, stechen in Holz, Kupffer, contrefeien an Farben, und mit Farben, das ihm nichts vorstünd, und sein gleich mit künstlicher Hand nit lebet, und schier nichts war, davon er nitt eyn großen Styl wußte, Darzu anschlägig, bewsinnig, der alle gebüw, pasteyen und gewaltige bolwerck, von grund wißte anzugeben, auß rechter Kunst, Und allerlei schlachtordnung, krieg, heerläger, stätt, menschen, thier, gebäw, landschaft, für die augen wißte zu stellen als sehe manns lebendig, Und des Cirkels eyn solcher meyster, daß er alle glid deß menschen und aller ding rechte größ, lenge, dicke, breyte, auß dem Circkel abteylet. Davon er eyn wunderbarliches Buch, doch unvolendet, hinder ihm hat gelassen, das von seiner allwissenheit trefflich zeuget. Summa, es ist keyn freye kunst, welche die handt erheischt, davon er nit eyn roß stuck hab gewißt, hat ers nit gar gekündet. Denn er in viel künsten, vil, ja all sein Zeitgenossen übertroffen hat, auch alle vor im. Hat auch die recht perspective so wol gewißt, das er der Geometrei und Arithmetik, eyn meister nit unbillig gnent möcht werden. Des Bücher und gemäl ich gesehen und zum teyl gelesen hab." Ich habe hier ohne Auslassung die ganze Stelle mitgetheilt; sie befindet sich Blatt 278, Rückseite von folgendem Buche: Chronica Zeitbuch umb Geschichtbibell von anbegyn bis in diß gegenwertig M.D.xxxvj jar verlengt, u. s. w. Durch Sebastianum Francken von Wörd, vormals in Teutscher zungen, nie gehört noch gelesen. „Anno MDXXXVI." Heller giebt in seiner Geschichte der Holzschneidekunst, S. 160 auch einige Zeilen aus dieser Stelle, aber nicht richtig interpunctirt und nicht nach eigener Ansicht; zugleich scheint er sich in der Edition zu irren, wenn er sagt: „Sebastian Frank, der zehn Jahre nach Dürers Tode seine Chronik herausgab, ihn also wohl kennen

konnte, da er sich zu Nürnberg aufhielt, sagt in derselben zu Folge Schöber's ꝛc.“ Die Edition, die ich selber besitze, und aus der ich die Stelle mittheile, ist nur acht Jahre nach Dürers Tode erschienen. — Will man denn nun auch dieses Zeugniß nicht gelten lassen? Oder ist es kein Zeugniß eines Zeitgenossen? — Merkwürdig! daß dieser berühmte Zeitgenosse Dürers, und einer der geistreichsten Schriftsteller des sechszehnten Jahrhunderts, ganz unbefangen unter der wirklich erstaunenswerthen Thätigkeit und Vielseitigkeit Dürers auch das meisterhafte (er hatte darin seines Gleichen nicht) Stechen in Holz mit anführt, während der dreihundert Jahre später lebende Bartsch so etwas für nicht möglich hält. — Wie sind doch unsere Leute so superklug geworden!

c) Vasari. — Die Stellen Vasari's, die sich hierher beziehen, theilt Herr von Rumohr in dem dritten obigen Schriftchen, S. 36, mit.

d) Bernhard Jobin. — Dieser Straßburger Verleger, Buchdrucker und Formschneider sagt in der Vorrede zu den bei ihm im J. 1573 erschienenen Stimmerschen Abbildungen der Päpste Folgendes von Dürer: „Dieser hat auch zu erstemaalen, als er die langwierige Zeit, die auf das kupferstechen gehet, und nicht desto weniger an ihm die überflüssige invention zu verliegen gemerket, zu förderung seiner und anderer Leut, dieweil kurze zeit zuvor im 1458 jar das buchdrucken (dazu das kupferstechen auch Anleitung gegeben) zu Straßburg und Mentz angangen, das fertig und zierlich kunstwerk des figuren und formschneidens in holtz zu einem recht vollkommenen end und ziel gebracht. Welches zwar seiner färtigen nutzbarkeit und bequemlichkeit halben, so es mit und ohne Schrift zu trucken hat, weit dem Kupferstechen und Etzen ist vorzusetzen *).“ — Jobin, Verleger von verschiedenen Holzschnittwerken, der Bekannte von Holbein und Tobias Stimmer, muß doch gewiß wissen, in welcher Beziehung Dürer zum deutschen Formschnittwesen stand, ja er war schon durch seine Unternehmungen genöthigt, sich darum zu bekümmern. Auch waren ja von Dürers Tode bis zum Schreiben dieser Zeilen noch keine fünfzig Jahre

*) In Betreff dieser angezogenen Stelle muß ich erklären, daß ich das Buch selber gegenwärtig nicht vor mir habe; ich gebe daher diese Stelle nach Rumohrs Citate. Die Vorrede steht auch abgedruckt in Fiorillo's kleinen Schriften artistischen Inhalts. Dort steht übrigens statt Figuren und Formschneidens: Figuren und Formschneiders.

verflossen, und in diesem kurzen Zeitraume werden die deutschen Formschneider gewiß nicht vergessen haben, wer ihre Kunst zur Vollkommenheit gebracht hat. Uebrigens redet Jobin hier nicht blos von den Formschnitten, sondern charkteristisch bezeichnend von der Kunst des Formschneidens, was ja nicht zu übersehen ist; denn ein großer Maler kann allerdings blos durch seine werthvollen Zeichnungen für die Formschneider die Formschnitte selbst, in Beziehung auf den Styl der Zeichnung, veredlen, aber die Kunst des Schneidens gewißlich nicht, wenn er nicht selber zugleich auch ein fertiger und einsichtsvoller Formschneider ist. — Die Herren, die des Gegentheil behaupten, sollten doch bedenken, daß sie hier einen lauten, lustigen Widerspruch gegen sich selber erschallen lassen. Man überlege! Einmal soll das Formschneiden eine für sich bestehende mechanische Fertigkeit sein, die nichts mit der höhern Kunst gemein habe; und dann soll doch wieder der höhere Künstler die Ausübung eben dieser für sich bestehenden mechanischen Fertigkeit, die ihm durch ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten fremd bleibt, vervollkommnen und auf ihren Höhepunct treiben!! Solche Widersprüche sind Zeichen unserer anmaßlichen Zeit, die mit leicht zu erlernenden Theorien auszukommen meint in Dingen, die eine fleißig zu erlernende und Erfahrung gewinnende Practik erfordern.

e) Sandrart und van Mander. — Sehr wahr sagt Heller (Gesch. d. Holzschneidek. S. 160) vom erstern: „Sandrart, welcher doch von Dürer und seinem Zeitalter mehr, und alles besser wissen konnte, als wir, weil er 150 Jahre, nicht 300, wie wir, nach ihm lebte, sagt, da er von der Formschneidekunst spricht, „„unter den Teutschen hat der arbeitsame Dürer selbst etliche Stücke geschnitten."" — Von Mander, da er sein bekanntes Buch schrieb, stand Dürers Zeit noch näher als Sandrart. Dabei waren Sandrart und von Mander selbst namhafte Künstler, die recht wohl wußten, was als eine blos mechanische Thätigkeit der Würde eines Künstlers nicht zuzusagen vermag. Beide rechnen es aber jenen großen Meistern zur Ehre an, Ausgezeichnetes im Holzschnitt geleistet zu haben.

Historisch schriftliche Zeugnisse sind demnach hinreichend da, daß Dürer in Holz geschnitten hat. Diesen Zeugnissen entspricht nun auch der hohe künstlerische Werth verschiedener Dürerischer Holzschnitte. Es hat bis jetzt noch niemand geläugnet und wird auch künftig niemand läugnen, daß wir Holzschnitte mit Dürers Zeichen besitzen, die ganz dieses großen Meisters würdig sind; dies gestehen ja auch die Gegner

zu, nur behaupten sie, daß Dürer immer nur die Zeichnung dazu geliefert habe. Genau genommen, sagen sie damit weiter nichts, als daß es Kunstwerke gebe, die die Originalität eines großen Künstlers hätten, aber doch keine Originale seien. Wunderlich! Als wenn sich in der Kunst etwas auf mechanischem Wege zu Stande bringen ließe, das sich wie ein völliges Originalproduct eines hohen Künstlers darstelle!

Hat es nun mit der oben ausgesprochenen Behauptung von der Originalität Dürerischer Holzschnitte seine Richtigkeit, so wäre es freilich nicht einzusehen, warum dies auch in Beziehung auf andere ausgezeichnete Maler nicht gelten sollte, und wir müssen dann den Holzschnitten Burgmeiers, Holbeins, Kranachs u. s. w. das Nämliche zugestehen. So wäre demnach in Beziehung auf den Holzschnitt im Allgemeinen hier ausgesprochen: Daß auch hier dasjenige, was den Sinn und die Anschauung eines großen Meisters der bildenden Kunst in rein und sicher ausgesprochener Gestaltung an sich trägt, nicht durch eine untergeordnete mechanische Thätigkeit, auch wenn ihr noch so viel Geschicklichkeit zuzusprechen ist, hervorgebracht werden kann.

Wenden wir uns jetzt zur besondern Betrachtung der vor uns liegenden Schriftchen. Sie haben alle drei die Absicht, den so eben ausgesprochenen Grundsatz in Beziehung auf die Formschneidekunst immer mehr zur Anerkennung zu bringen.

I. Hans Holbein, der jüngere, in seinem Verhältniß ꝛc.

Der erste Abschnitt bemüht sich zu beweisen: „In alter Zeit haben die Maler und andere Künstler von eigenthümlichem Geist gelegentlich, sowol eigene, als fremde Erfindungen mit Kunst und Sorgfalt in Holz geschnitten.“

Da die Durchführung dieses Beweises den Inhalt des dritten Schriftchens bildet, so wollen wir diesen Abschnitt übergehen, obgleich auch schon auf diesen wenigen Blättern (10 Seiten) die Sache für jeden Unbefangenen überführend ausgesprochen ist.

Im zweiten Abschnitte handelt H. v. R. von dem Verhältnisse des Formschneiders Lützelburger zu den Holbein'schen Formschnittwerken. Dieser Abschnitt ist in der That ungenügend und rückt die Sache auch nicht vorwärts. Ein bis jetzt noch historisches Problem, der schon so frühzeitig vorhanden seiende Brauch des Abklatschens der Formen, wird hier als historisch erwiesenes Factum behandelt, und von ihm aus jenes Verhältniß bestimmt. Da somit der Bestimmungsgrund selber nur hypothetisch ist, so muß demnach auch die ganze Auseinanderse-

tzung das Wesen der Hypothesis annehmen. Wichtig jedoch bleibt immer die hier ausgesprochene Ansicht, daß man schon im sechszehnten Jahrhundert verstanden habe, durch Abklatschung geschnittene Formen zu vervielfältigen. Inwiefern dies H. v. R. auf die einseitigen Abdrücke wie auf die späteren Ausgaben der Holbein'schen Todesbilder anwendet, kann ich leider nicht folgen, wegen Mangel an zu vergleichenden Exemplaren. Uebrigens werden wir später noch auf das frühe Vorhandensein von Abklatschungen zurückkommen müssen.

Der dritte Abschnitt ist nun überschrieben: „Hans Holbein der jüngere als eigenhändiger Formschneider.“ H. v. R. führt hier seine Ansicht siegreich durch, obgleich man nicht läugnen kann, daß er auch hier, wie es denn mitunter so seine Gewohnheit ist, etwas zu sehr in das Einzelne geht.

Vierter Abschnitt: „Literatur und specielle Kritik der Holbeinschen Formschnittwerke.“

Hier geht es etwas wunderlich zu. Die in das Einzelne und Kleinste gehende Kritik der Holbeinschen icones veteris testamenti des Hr. v. R. streift wirklich mitunter an Parodie.

Beilagen. — Hier finden sich zwei Briefe des Herrn Director Wilhelm Schorn in Berlin, welcher meldet, daß er nach genauer Vergleichung nicht von seiner Ansicht abgehen kann, daß nämlich die einseitigen Abdrücke der Todesbilder, wie die spätern Editionen, von denselben Platten abgezogen seien: „Ich habe meine Augen auf das Schärfste benutzt, allein ich konnte mich nicht überzeugen und kann es noch nicht. — Die Abdrücke mit deutschen Ueberschriften und die der Editionen halte ich von denselben Platten abgezogen.“ Hierzu macht der Verleger der Rumohr'schen Schriftchen, Herr Rud. Weigel, ein unterrichteter wackerer Kunstkenner, folgende Note: „Nach genauer Vergleichung meiner Probedrücke mit dem Verlagswerke theile ich diese Meinung.“ Bei dieser Gelegenheit erlaube auch ich mir Folgendes zu bemerken. Als ich zum erstenmale die Weigel'schen einseitigen Abdrücke zu Gesicht bekam, kann ich nicht läugnen, daß sie mich zum Höchsten frappirten. Es war alles übereinstimmend mit den gewöhnlichen Abdrücken, und dann wieder alles so fremd, eigenthümlich effectiv, so daß ich mir gleich gestand, diese zweierlei Abdrücke könnten nicht von denselben Stücken sein, und ich glaubte wirklich, es sei mir ein Licht aufgegangen, als mir die Rumohr'sche Hypothese von Abklatschungen einfiel. Durch die Güte des Besitzers habe ich wol zwei Tage lang jene Abdrücke auf

meinem Zimmer gehabt, sie auf das genaueste mit einer guten Lupe betrachtet und mit meinem eigenen Exemplare von 1542 verglichen; auch habe ich wirklich einige kleine Verschiedenheiten entdeckt, so daß ich mich ganz in meiner Meinung befestigt glaubte. Bei alle dem aber mußte auch ich zuletzt, trotz meinem ursprünglichen Gefühle, der Ansicht mich hinneigen, daß sie Probedrücke von den Originalstöcken seien.

Die übrigen Beilagen, die dann folgen, sind dankenswerthe Gaben vom Verleger. So hat derselbe recht wohl daran gethan, daß er in der sechsten Beilage die betreffenden Auszüge aus den Schriften derjenigen Männer zusammengestellt hat, die von der Eigenhändigkeit der Holzschnitte berühmter Maler überzeugt sind. So liest man hier folgend Worte des gewiß in diesem Punkte spruchfähigen Papillon: „Les gravures en bois de Hans Holbein sont d'une si grande beauté, qu'il n'y que celui qui a fait leurs desseins qui pût être capable de les exécuter aussi correctement et avec autant de hardiesse qu'ils le sont etc.“

Zu beachten ist hier auch noch die folgende aus Göthes Propyläen angeführte Stelle: „Von einigen sehr seltenen Stöcken, nach Zeichnungen von Parmeggiano, wird behauptet, daß er sie selbst geschnitten habe, welches man sich um so leichter überredet, als sie mit unvergleichlicher Kunst und Geist gearbeitet sind. — Nehmen wir im Allgemeinen an, daß die meisten Holzschnitte, von den Malern der damaligen Zeit, den Formschneidern vorgezeichnet wurden, so könnte man darin schon den Keim zum Verderben, zum successiven Absterben dieses Zweiges der Kunst vorbereitet finden, denn die Maler dachten blos daran, eine zierliche und geistreiche Zeichnung mit der Feder zu machen, kannten aber die Schwierigkeiten des Schnittes nicht, und wenn sie solche kannten, hatten sie wenigstens kein großes Interesse ihnen auszuweichen, oder auf andere Manieren zu denken, wodurch man die Hindernisse vermeiden und zugleich die Vortheile des Holzschnittes benutzt hätte, welches um so mehr zu wünschen gewesen wäre, weil man dadurch dieser Arbeit mehr Anmuth gegeben, und ihre Ausübung fortgepflanzt hätte.“ Merkwürdig! hier wird geradezu behauptet, daß die Formschneidekunst durch das bloße Verfertigen der Zeichnungen durch die Maler auf die Stöcke nach und nach in Verfall gerieth. Nun mag die Stimme der Herausgeber der Propyläen immer noch so viel gelten als irgend eine andere.

Es konnte nicht fehlen, daß die in obiger Schrift mit vieler Bestimmtheit ausgesprochene Ansicht einen öffentlichen Widerspruch erfahren würde. Zum Besten der Wissenschaft erfolgte er denn auch durch eine Stimme, von der man es nur wünschen konnte, daß sie sich in diesem Falle referirend vernehmen ließ. Dieser Widerspruch erschien 1836 im Stuttgarter Kunstblatte als eine Anzeige der Rumohr'schen Schrift, verfaßt von dem höchst achtungswerthen Forscher, Herrn Sotzmann in Berlin. Daselbst sagt Herr S.: „Betrachtet man nun die damaligen Zeitverhältnisse, so muß man zwar unserm Verf. ganz darin beipflichten, daß in der gewerblichen Korporation die edle Malerkunst mit dem gemeinen Handwerk verschwistert war, daß sie auf bürgerlichen Broderwerb durch alle ihr zu Gebot stehenden Mittel der Technik ausging, ohne das eine verächtlicher als das andere zu behandeln, und daß der Künstler zugleich als Goldschmid, Schlosser, Steinmetz, Bildschnitzer oder Stecher selbst die handwerkmäßige Ausführung nicht zu übernehmen scheute, wenn es darauf ankam, seinen Werken dadurch größere Vollkommenheit zu geben. Allerdings würden sich Dürer und Andere seines Gleichen eben so wenig gescheut haben, ihre Zeichnungen selbst in Holz zu schneiden, wenn sie dazu eine ähnliche Veranlassung gehabt und dasselbe nicht eben so gut, ja noch besser, durch Andere hätten thun lassen können.“ Ich führe hier diese Stelle an, damit man sehen kann, wie mit ganz anderm Sinn und Takt Hr. Sotzmann die Frage auffaßt als Bartsch. Zugleich sieht man aber auch die Schwäche der gegnerischen Behauptung ein, die sogar einen logischen Fehlschluß (petitionem principii) macht, um nur etwas Plausibles aufzustellen, indem gerade der zu beweisende Satz als Beweisgrund gebraucht wird; denn eben das ist zu beweisen, daß andere als die großen Meister selbst die Zeichnung derselben eben so gut, ja noch besser, hätten in Holz schneiden können. Das einzige, was einem Beweise für den letztern Satz gleichsieht, ist die Anführung der Aufschriften auf den Ambraser Platten. Daß aber ein Beweis daher genommen noch nicht alles leistet, was ein Beweis in dieser Hinsicht leisten soll, wird so ein einsichtiger Mann, wie Herr Sotzmann, gewiß selbst einsehen. Das Nämliche gilt von Neudörfers Stelle über Hieronimus Rösch. — Was ferner H. S. über Lützelburger sagt, verlangt noch historische Nachweisungen. Wer Hn. S. positive Weise kennt, womit er über die Thätigkeit und Lebensverhältnisse des letztern spricht, der sollte fast zweifeln, ob hier wirklich von jenem Lützelburger

die Rede sei, nämlich von einem Manne, von dessen artistischen und sonstigen Lebensverhältnissen wir kaum mehr als nichts wissen.

Die Sotzmannsche Kritik veranlaßte hierauf folgendes Schriftchen des Hn. v. R.

II. Auf Veranlassung und Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen ꝛc.

Es kann mir hier nicht obliegen zu untersuchen, ob der Ton, den H. v. R. in seiner Wiederlegung angenommen hat, am Orte oder nicht am Orte ist; sehen wir jedoch hievon ab, so wird allerdings ein jeder Unparteiische gestehen müssen, daß Hr. v. R. darin Recht hat zu behaupten, er und sein Gegner gingen von zwei so grundverschiedenen Ansichten aus, daß zwischen ihnen an keine Verständigung zu denken sei. H. S. wird dies wahrscheinlich auch nicht läugnen wollen. — Nach dieser Vorausschickung geht H. v. R. in das Einzelne der Sotzmann'schen Kritik ein. Das, was hier gesagt wird, wiederholt sich in dem dritten Rumohr'schen Schriftchen, wenn auch weniger polemisch ausgedrückt, dafür aber in breiterer Erörterung.

Auch auf obiges Schriftchen hat H. S. replikirt, auch wieder im Kunstblatte; aus welcher Replik freilich hervorgeht, daß ihn die Rumohr'sche Argumentation doch etwas in die Enge getrieben hat. Wenn ich überdies hier nicht in das Einzelne der Sotzmann'schen Kritik und Replik eingehe, so geschieht es theils, um keine Recension einer Recension zu liefern, theils aber auch, weil H. S. im Betreff des allgemeinen Frage- und Streitpunktes nichts Neues bringt.

III. Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst.

Erster Abschnitt: „Einiges für und wider die Eigenhändigkeit vieler alter Holzschnitte." — Hier wird auf eine kenntnißvolle, einsichtige Weise die Eigenhändigkeit vieler Holzschnitte berühmter Meister nachgewiesen. Schade! daß dieser Abschnitt keinen Auszug gestattet; doch will ich verschiedenes Einzelne, was zu Bemerkungen Anlaß giebt, hervorheben.

S. 35. „Der Brief an Michel Behaim, den von Murr bekannt gemacht, ist so unbestimmt abgefaßt, daß jeder dessen Sinn, was den Formschnitt angeht, nach seinen eigenen Ansichten drehen und deuteln kann." Das ist sehr wahr, und ich habe mich immer wundern müssen, daß man im Allgemeinen nicht einsah, wie dieser Brief eher zu einer bloßen Zeichnung, die auf dem Stocke selber gemacht war, passe.

S. 52. „Holzschnitte vermögen mehr, als Kupferstiche, der Malerei sich anzunähern, weil diese ihre Strichelungen nicht über ein gewisses Maß erweitern und breiten können, jene hingegen darin keine Grenze anerkennen, als die, welche der Geschmack, der Sinn für das Angemessene, jedesmal ihnen vorzeichnete.“ Was den erstern Theil des Satzes betrifft, so wird niemand, der gesunde Augen hat, dies wunderliche Paradoxon zugeben; und was den zweiten Theil angeht, so gestehe ich offen, daß ich ihn gar nicht verstehe. Auch die Kupferstiche erkennen ja hinsichtlich ihrer Strichelungen nur diejenigen Grenzen an, welche der Geschmack, der Sinn für das Angemessene jedesmal ihnen vorzeichnet. Was sollten sie denn auch sonst für Grenzen anerkennen?

S. 95. „Möchte mir die Bemühung gelungen sein, auch in Bezug auf Albrecht Dürer und seine Zeit= und Schulgenossen die Ueberzeugung zu erwecken und festzustellen: daß er selbst, daß erfinderische Künstler überhaupt, wenns ihnen Vortheil brachte, oder auch nur Lust gewährte, häufig genug in der so malerischen Kunstart des Formschneidens sich eigenhändig versucht haben. Möchte ich's allen Kunstfreunden zur Anschauung bringen können, daß eben die Maler den Formschnitt von kümmerlicher Beschränktheit zu jener mächtigen Freiheit und Größe emporgehoben, von welcher, sobald die Maler ihn aufgegeben, er wiederum zum Beengten und Handwerksmäßigen zurückgesunken ist.“ Mit diesen Worten schließt der H. v. R. diesen ersten Abschnitt, und gewiß, wer ihm aufmerksam gefolgt ist, muß seiner Bemühung Beifall geben, wenn man gleich gestehen muß, daß auch hier mitunter die Kennerschaft etwas gar zu weit geht.

Zweiter Abschnitt: „Vom Alter des Gebrauches, Formschnitte durch den Guß zu vervielfältigen.“ — H. v. R. führt hier seine Behauptung des ziemlich frühen Vorhandenseins von Abklatschungen mit größter Wahrscheinlichkeit durch. Doch sind die Akten hierüber noch nicht geschlossen, wie sich denn überhaupt zweifeln läßt, ob das Abklatschen so gar früh im Gebrauch war, wie es H. v. R. annimmt. Immer ist es bedenklich, warum die Verleger alter Holzschnittwerke ihre Stöcke so stark abnutzten, ja bei neuen Auflagen die abgenutzten Stöcke wieder anwendeten, wenn sie doch durch Abklatschungen frischere Abdrücke erhalten konnten. Jedenfalls läßt sich hier nichts durch Hypothesen ausrichten. Höchst dankenswerth ist daher auch die Beigabe der Wiederabdrücke ziemlich alter Abklatschungen anzuerkennen.

Betrachtet man den Streit über die Eigenhändigkeit der Holzschnitte, wie er höchst einseitig durch Unger und Bartsch begonnen hat, so kann man sich nur über die vernünftige Richtung, worin er sich aufzulösen die Wendung nimmt, freuen. Ein Punkt wird dabei immer seine Geltung haben, nämlich daß die Eigenhändigkeit Dürerischer Holzschnitte durch schriftliche gleichzeitige Zeugnisse außer allem Zweifel gesetzt ist. Wahrhaftig! wenn berühmte Künstler, Kunstkenner und Kunstfreunde des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts Dürer als Formschneider anführen, so kann dagegen auf die Länge eine Hypothese nichts verlangen, die vor vierzig Jahren erdacht wurde blos auf den Grund hin, daß es zu Dürers Zeiten Formschneider gab, die nach seinen und seiner großen Mitgenossen Zeichnungen schnitten; das wußten jene Männer offenbar auch. Wie viel oder wenig Dürer selbst geschnitten haben mag, thut nichts zur Sache.

Nachtrag.

In Folge zufälliger Hindernisse kommen mir erst jetzt die Nummern 50—54 des diesjährigen Stuttgarter Kunstblattes zu Gesicht, die einen Aufsatz v. Hn. Peter Vischer in Basel über Holbeins Formschnittwerke enthalten. Dieser Aufsatz ist von Bedeutung. Scharfsinn, Kenntniß, Anschauung sprechen sich vom Anfang bis ans Ende dieses Aufsatzes aus; hierzu kommt aber noch vor allem jene Unbefangenheit des Geistes, die eben aus der ungestörten Ausbildung obiger Eigenschaften hervorgeht. So etwas ist in der That etwas Liebenswürdiges, und einen solchen Aufsatz hier nachträglich noch zu berücksichtigen, ist demnach Pflicht.

Der Inhalt dieses Aufsatzes ist eine Bestreitung der Rumohr'schen Behauptung von der Eigenhändigkeit der Holbein'schen Formschnittwerke. Da ich nun oben bei der Anzeige des ersten Schriftchens des H. v. R. bemerkt habe, daß er seine Ansicht von der Eigenhändigkeit der Holbein'schen Formschnitte siegreich durchgeführt hätte, so erscheine ich auch in Opposition mit Hn. Vischer. Ich muß demnach hier vorerst mein obiges Urtheil genauer bestimmen, also in der vorliegenden Discussion mein Votum etwas bestimmter aussprechen, wie denn hier überhaupt nur individuelle Ansichten ausgesprochen werden

können, so lange noch nicht schriftliche, nicht umzustoßende Zeugnisse vorhanden sind, daß Holbeins selbst in Holz geschnitten hat, wie wir solche in Beziehung auf Albrecht Dürer haben. Meine Meinung ist demnach, daß es sich in diesem Streite wegen Holbein nur um eine größere oder geringere Wahrscheinlichkeit handele, daß aber die größere Wahrscheinlichkeit auf Seiten der Eigenhändigkeit sei, woraus natürlich folgt, daß ich die Untersuchung über diesen Gegenstand noch gar nicht für geschlossen halte. Im ersten und dritten Satze stimmt nun H. V. mit mir überein, aber im zweiten ist er der gerade entgegengesetzten Meinung.

Gehen wir jetzt etwas genauer auf Hn. V's. Abhandlung ein.

Erfreulich ist es, hier gleich von vorn herein bemerken zu müssen, daß H. V. jener weder historisch noch artistisch nachweisbaren Ansicht von der Nicht-Eigenhändigkeit der Formschnitte großer Maler des sechszehnten Jahrhunderts nicht huldigt. So viel wenigstens geht dem Sinne nach aus seiner Abhandlung hervor, die übrigens diese allgemeine Frage nicht besonders berührt. Er hält sich blos an Holbein. Was nun in dieser Hinsicht von ihm behauptet wird, davon will ich hier einiges Hauptsächliche berühren, ohne mich zu sehr in seine Einzelheiten einzulassen, die in der That sehr belehrend sind.

Zuerst führt H. V. an, daß gewiß nicht alle Holzschnitte, die man in neuerer Zeit Holbein zuschreibe, auch von ihm geschnitten seien. — Ganz gewiß! Folgt aber daraus, daß nun Holbein gar nicht in Holz geschnitten habe? — Dies sieht H. V. auch ein, und bringt demnach noch andere Argumente bei; so heißt es denn zuerst: „Sind wir aber einmal so weit, daß wir uns diesem Zeichen nicht mehr blindlings anvertrauen zu müssen glauben, und daß wir annehmen, es könnten mehrere Formschneider an den verschiedenen Titeleinfassungen in Holbeins Geschmack, mit oder ohne dessen Zeichen, gearbeitet haben, so fällt freilich dadurch die einzige Stütze weg, an die wir uns in der Behauptung, daß Holbein diese Einfassungen selbst geschnitten habe, noch halten konnten, und dürfte der Gedanke nicht mehr so paradox erscheinen, — nachdem ich mich weiter unten auch über die bessern dem Hans Holbein zugeschriebenen Arbeiten werde ausgesprochen haben, — daß dieser Künstler sich vielleicht gar nie im Formschneiden versucht, noch weniger so Vieles und Mancherleiartiges darin geleistet habe, als bis jetzt von Einigen angenommen worden, und von Andern kaum leise (?) widersprochen werden durfte. Auffallend ist auch in der That, und kann diese Muthmaßung nur bestärken, daß, außer dem ihm mehr zu-

gedichteten als erwiesenen Formschnitte, Holbein sich nie, wie etwa Albrecht Dürer, mit Schnitzwerk in Holz, oder mit Kupferstechen, kurz mit etwas Anderm als mit der Reißfeder und dem Pinsel, abgegeben hat; und doch scheint mir, hätte er wirklich den Formschnitt, und so vielfältig als dafür gehalten wird, geübt, wie würde dieser lebhafte Geist und fertige Zeichner sich haben versagen können, gleich den andern Meistern seines Zeitalters, und namentlich seines Mitbürgers und Mitgenossen in der Kunst, Urs Graf, von dem wir auf unserer Stadtbibliothek geätzte und gestochene Blätter besitzen, auch mit dem Grabstichel oder der Radirnadel umzugehen, und sich darin mit Andern zu messen?" Also: weil wir keine Holzschnitzereien und Kupferstiche von Holbein, wie von Albrecht Dürer, haben, so ist es wahrscheinlich, daß er auch nicht in Holz geschnitten habe. Holbein hat ja aber auch keine Bücher geschrieben wie Dürer! und gehört denn das Kupferstechen und Formschneiden so wesentlich zusammen? Welche Kupferstiche sind denn von Wolgemut und Scheifelepn vorhanden, von welchen beiden Malern wir doch historisch beglaubigte Holzschnitte besitzen? Mit dem Schnitzen in Holz kann es Hn. V. unmöglich selbst Ernst sein; und was soll denn das wunderliche „kurz mit etwas Anderem als mit der Reißfeder und dem Pinsel"? — Wenn H. V. dann weiter fortfährt und behauptet, daß, weil wir gleichsam technisch hingesudelte Formschnitte mit Holbein'scher Bezeichnung haben, die vielleicht gleichzeitig mit den technisch vollendeten Todesbildern verfertigt worden sind, diese bessern und schlechtern Blätter nicht beide von Holbeins Hand sein können; so hat er die Wahrscheinlichkeit auf seiner Seite. H. v. R. geht hier wohl etwas zu weit. Was folgert aber nun Vischer daraus? „Was letztere, die schlechtern, anbetrifft, so habe ich mich darüber oben ausgesprochen, und bleibt mir für jetzt nichts beizufügen. Allein auch bei dieser großen Anzahl besserer Arbeiten habe ich das Glück nicht, mich durch Rumohrs scharfsinnige Beobachtungen eines Andern belehren zu lassen, sondern ich muß in meiner Verstockung verharren, daß nämlich auch diese bessern Arbeiten, — als die Bilder des Todes, die Bilder zum alten Testamente, die Alphabete u. s. w. schwerlich, und vielleicht weniger noch als die schlechtern, eigenhändig von Holbein geschnitten sein können, gerade weil sie mir zu vollkommen, zu practisch, ich möchte sagen, zu kühn für einen Künstler vorkommen, der sich nicht schon von Jugend auf im Formschneiden geübt, und sich nicht ausschließlich diesem Fache gewidmet hätte; was aber gerade mit Holbein

nicht der Fall war, und nicht sein konnte, oder er wäre nie der große Maler geworden, der er war, und hätte bis in sein acht und zwanzigstes Jahr, in welchem er nach England abreiste, in seiner Vaterstadt und in andern Städten und Klöstern der Schweiz und des Auslandes, worüber bei Hegner S. 117 nachzuschlagen, nicht so vieles zurücklassen können, das theils noch vorhanden, theils fortgewandert oder zu Grunde gegangen ist. Muß man sich schon wundern, wie er in so kurzer Zeit, ohne fremde Hülfe, die Menge der Werke, von denen wir noch wissen, schaffen konnte, wie sollte ihm noch möglich gewesen sein, Arbeiten im Formschnitte zu fördern, die für sich allein einen mehrere Jahre langen Zeitaufwand erheischten." — Doch sollte es oben wahrscheinlicher sein, daß Holbein dann ein Formschneider gewesen wäre, wenn er zugleich auch in Holz geschnitzt und in Kupfer gestochen hätte. Das ist ein etwas starker Widerspruch. Ueberhaupt muß man sich wundern, daß ein solcher unbefangener Geist, wie H. Vischer ist, noch das banausische, nichts verfangende Argument von Zeitaufwand beibringt. Nicht blos in der Kunst, sondern auch in andern Fächern des Lebens oder Wissens haben eminente Genies hinsichtlich der Menge ihrer mechanisch bedingten, Zeitaufwand erfordernden Leistungen Unglaubliches gethan. Woher weiß denn übrigens H. V., daß sich Holbein nicht von Jugend auf im Holzschnitte geübt habe? Ferner ist noch gar nicht bewiesen, daß der geniale, mit angeborner Handgeschicklichkeit begabte Holbein von Jugend auf das Formschneiden habe treiben müssen, um etwas Meisterhaftes darin zu leisten. Soll denn jetzt das Genie gar nichts mehr in der Welt gelten, daß man zur Beurtheilung seiner Productionen sich den Maßstab vom Handwerker leihen läßt?

Im Betreff des Monogrammes bringt Hr. V. nichts Neues; wobei man ihm jedoch gegen Hr. v. R. beistimmen muß, daß dies Monogramm ein HL ist. Soll denn aber nun wirklich, kann man eben so gut gegen Hn. V., wie gegen Hn. v. R. einwenden, dieses Monogramm, das eine Unzahl von Hypothesen zuläßt, so viel beweisen? — Offenbar ist dieses Blatt an Erfindung, Composition und Ausführung schwächer als die andern. Dies ist ein Umstand, der in vieler Hinsicht berücksichtigt werden muß. Bei diesem Urtheile über den geringeren Werth des Herzoginblattes handelt es sich bei mir gar nicht um eine vorausgefaßte Hypothese, sondern um eine unbefangene Anschauung, deren Fähigkeit sich zuzugestehen ich mir wie andern erlaube.



Erf. u. gez. von P. von Cornelius. Jos. Unger sc.

DIE WELTSCHOEPFUNG

Back of
Foldout
Not Imaged

X.

Die Weltschöpfung von P. v. Cornelius.

Mit Rückblicken auf ältere Darstellungen verwandten Inhalts *).

Die Komposition, von welcher wir hier einen wohlgelungenen, dem Original-Karton treu nachgebildeten Umriß mittheilen, nimmt unter den vorzüglicheren Werken des Meisters, den die Ueberschrift nennt, ihrer innern Vollendung wegen, wenn nicht die erste, doch eine der ersten Stellen ein. Sie gehört mit zu dem religiösen Bildercyklus, der in der neuen Ludwigskirche in Fresko ausgeführt wird und war, von Cornelius selbst mit besonderer Sorgfalt vollendet, auf der letzten Münchener Kunstausstellung im Karton zu sehen. Zur Kenntniß der Entstehung dieses Bilderkreises und um die Stellung, die die Weltschöpfung im räumlichen Verbande desselben einnehmen wird, klar zu machen, genüge in der Kürze Folgendes:

Ursprung des Werkes. — Als Cornelius noch in der Glyptothek an seinen Vorstellungen aus der griechischen Götter- und Heroensage malte, faßte er die Idee zu einem christlich-religiösen Epos, das er mit Hülfe seiner Kunst für einen kirchlichen Zweck ausführen zu können wünschte. Dieser Gedanke, von dem Könige Ludwig mit Begeisterung ergriffen, wurde so die Hauptveranlassung zu dem späterhin von der Stadt München unternommenen Bau der Ludwigskirche, eine seltene Erscheinung, da es in der Regel umgekehrt der Fall zu sein pflegt, daß die Werke der Architectur den Werken der Malerei ihre

*) Hiezu die beiliegende Abbildung.

Entstehung geben. Der Meister, das Heil der Malerei wie der Kunst überhaupt nur von der gemeinsamen, auf die Herstellung öffentlicher, monumentaler Werke gerichteten Wirksamkeit aller Künste erwartend, ist eben deswegen auch dem einer lokal-nationalen Entwickelung besonders fähigen Rundbogenstyl in der Architectur vorzüglich zugethan, indem derselbe geräumige Mauerflächen gewährt, die der Malerei den freiesten Zutritt zu der Architectur gestatten. Die Kirche, in welcher Cornelius sich selbst und die neuere Kunst durch seine erhabenen Schöpfungen verherrlichen sollte, durfte daher in keinem andern als dem ernsten und gediegenen Rundbogenstyl erbaut sein. Professor Gärtner, jene Ansicht theilend, wurde mit dem Entwurf und Bau der Ludwigskirche beauftragt.

Dieses Gebäude, dem constructiven Grundelement, wie dem gesammten äußeren Charakter nach den kirchlichen Monumenten des Italienischen Mittelalters etwa aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, wo Orgagna dem allerdings zu keiner Zeit völlig aufgegebenen Kreisbogen in erweiterter Anwendung von neuem Eingang verschafft hatte, nahe verwandt, gehört bekanntlich zu der doppelten Reihe öffentlicher Bauwerke, die den Ausgang der neuen Ludwigsstraße bilden. Das Aeußere, mehr aber noch das Innere der Kirche trägt das Gepräge einfachen, ruhigen Ernstes. Die Hauptformen und Verhältnisse sind gediegen und fest und die heiteren Verzierungen damit in schönem Einklange. Von außen wird die Malerei nur die Vorhalle mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ludwig, des Schutzpatrons der Kirche, schmücken, um sich im Innern an den geräumigen Wandflächen und Deckengewölben des Chors und Querschiffs in ihrer ganzen Pracht und Fülle zu entfalten.

Oertlichkeit und Zusammenhang mit dem gesammten Bildercyclus. — Dem eposähnlich mit einander verbundenen Bildercyklus liegen die drei Hauptmomente des christlichen Glaubens zum Grunde: Gott der Vater als Schöpfer und Erhalter der Welt, der Sohn als das Fleisch gewordene Wort, als Erlöser und Richter über die Lebendigen und die Todten, endlich der von beiden ausgehende Geist in der Gemeinschaft der Heiligen. Um von dem letztern zu beginnen, so ist der Darstellung desselben das Kreuzgewölbe in der Mitte des Querschiffs gewidmet. In der Kuppel sieht man hier das kirchliche Symbol des heiligen Geistes, die Taube, und um sie her in den vier

Feldern des Gewölbes die Versammlung der Heiligen des alten und neuen Bundes, in acht verschiedene Gruppen vertheilt. Das dem Chor zunächst gelegene Gewölbviertel zeigt uns die Patriarchen und Prophetea: Adam und Eva, Abel und Seth, Noah und seine Söhne mit ihren Frauen, Abraham, Isaak und Jakob nebst Joseph, dann nach der anderen Seite zu: Moses und David, parallelstehend mit Joseph, Ezechiel, Elias, Jesaias, Daniel und in der Ecke, an eine Säule des zerstörten Jerusalems gelehnt, den trauernden Jeremias. In der folgenden Abtheilung sehen wir die Apostel und Märtyrer, zuerst jene mit ihren Attributen nebst dem Täufer Johannes, alsdann, dem letzteren gegenüber, den heiligen Lorenz mit den bethlehemitischen Kindern, Stephan und Polykarp, Ignatius von Antiochien und Albanus, die heiligen Frauen Perpetua, Felicitas und Afra, zuletzt den heiligen Sebastian und den jugendlichen Helden St. Florian. Die Mitte des nächsten, den Kirchenvätern und Ordensstiftern zuertheilten Gewölbfeldes nimmt Benedict von Nursia ein, neben ihm sieht man Bruno und Romuald, die Stifter des Karthäuser- und Kamaldulenserordens, dann Bernhard von Clairvaux, Franciscus und Dominicus, Ignatius Loyola und die Gründerin der strengen Regel der Carmeliter, die H. Theresia, nach der andern Seite hin, dem Benedict gegenüber, Leo den Großen, sodann den klarblickenden Chrysostomus, den tiefsinnig ernsten Thomas von Aquino, den mystisch beschaulichen Bonaventura, endlich Gregor von Nazianz mit seinem Vater und zuletzt den scharfsinnigen Carmeliter-General Cyrillus, Bischof von Jerusalem. Die letztere Abtheilung enthält die Verbreiter des Christenthums, die heiligen Könige und Jungfrauen. Als die hervorragendsten Gestalten erscheinen hier Karl der Große und St. Bonifacius, an welche sich einerseits der heilige Ludwig von Frankreich, Kaiser Heinrich II. nebst seiner Gemahlin Kunigunde, Eduard der Bekenner von England und Ferdinand III. von Arragonien, sowie Katharina die Märtyrerin von Antiochien, Cäcilia, Katharina von Siena und Hildegard anschließen, andrerseits aber der Bischoff Kilian von Würzburg, der den Franken und Bayern das Evangelium predigte, ferner Ansgarius, der Apostel des Nordens, sowie Augustinus, der Bekehrer der Angelsachsen und Willibrod, der Apostel der Irländer und Friesen, mit einem Kinde, weil er dreißig Kinder aus der Sclaverei befreite, endlich Cyrillus, der in Mähren, und Methodius, der mit Hülfe der Malerkunst in Böhmen dem Christenthum

Eingang verschaffte, und zuletzt Franz Xaver, der Apostel von Ostindien *).

An der Hauptwand des rechten Seitenchors im Querschiff sehen wir die Geburt Christi mit den anbetenden Hirten und Königen, überstrahlt von einer Glorie lobpreisender Engel, in deren Mitte Gott Vater erscheint, wie er auf den menschgewordenen Sohn den heiligen Geist herabsendet. In den schmäleren Wandfeldern neben diesem Hauptbilde kommen die Gestalten der Verkündigung, der Engel Gabriel einerseits und Maria andrerseits, nach C. Hermanns Entwürfen zur Ausführung. An der Decke befinden sich die Einzelfiguren der vier Evangelisten. Die Hauptwand des gegenüberliegenden Seitenchors ist zur Aufnahme der Kreuzigung bestimmt, zu deren beiden Seiten, zur Bezeichnung der Auferstehung, die Gestalten Christi und der Maria Magdalena, in dem Motiv des noli me tangere, nach C. Hermann's Entwürfen, ihre Stelle finden werden. Die vier Väter der Kirche, die heiligen Hieronymus, Gregorius, Augustinus und Ambrosius sehen wir bereits an der Decke abgebildet.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die Hauptaltarwand im hohen Chor, so treten uns hier mit überwältigendem Eindruck die Gestalten und Gruppen des jüngsten Gerichts entgegen, dieses mächtigen Bildes, das in Hinsicht seines äußern Umfangs vergeblich seines Gleichen sucht, indem es 63 Fuß hoch und 39 breit ist, und was die Einfachheit, Klarheit und Tiefe der Komposition betrifft, leicht mit dem Größten wetteifern dürfte, was überhaupt je die Kunst geschaffen hat. Wie in dem Weltrichteramt des Heilands alle seine übrigen Aemter und Würden, so treten auch in dieser Darstellung die Grundgedanken und Ergebnisse des gesammten Bildercyklus wie in ihrem Mittel- und Endpunkte zusammen. Mit der Ausführung ist der Meister bereits so weit vorwärts geschritten, daß die Vollendung des Ganzen im Verlauf des nächsten Sommers zu erwarten steht. Bis dahin behalte ich mir einen ausführlichen Bericht darüber und die Mittheilung der bezeichnendsten Gruppen daraus im Umriß vor.

Geist der Auffassung des Bildercyklus. — Cornelius hat sich in allen diesen Kompositionen mit strenger Gewissenhaftigkeit

*) Diese letztere von C. Hermann erfundene und größtentheils auch gemalte Composition wird in einem der nächsten Hefte im Umriß mitgetheilt werden, um auch von der Auffassung und Anordnung dieser Deckengemälde eine bezeichnende Probe zu geben.

an die durch Geschichte und kirchliche Lehre gegebenen Begriffe gehalten, wie es denn überhaupt seinem schöpferischen Geiste wohlthut, sei es nun durch den Gegenstand selbst oder durch den zur Ausführung dargebotenen Raum sich binden zu lassen und so erst in der Beschränkung sich als Meister zu bewähren. Aber in der Darstellung selbst sucht er sich, soweit es nur irgend die symbolische Auffassungsweise im Ganzen und Einzelnen gestattet, von früheren Kunsttypen unabhängig und frei zu erhalten, und dies vorzüglich mag es sein, warum man ihm vorgeworfen hat, kein christlicher Maler im streng orthodoxen Sinne zu sein, wogegen Andere, namentlich von protestantischem Standpunkte aus wieder das Gegentheil behaupten, wie dies in unserer, in Ansicht und Gesinnung hin und her schwankenden Zeit wohl zu erklären ist. Cornelius hat seinen Geist an der Betrachtung der edelsten Werke früherer Kunst und Poesie großgezogen, aber nie nöthig gehabt, die schöpferische Kraft desselben durch erborgte Formen zu stützen. Begeisterter, feuriger Schwung der Phantasie, mit ruhiger, männlicher Besonnenheit gepaart, charakterisirt ihn und sein künstlerisches Schaffen; seine Gestalten sind voll inneren und äußeren Lebens, aber er beschränkt sich überall nur auf das Nothwendige und Wesentliche und verzichtet darauf, die Natur mit allen ihren Zufälligkeiten wiederzugeben. Es ist der Gedanke, der allen seinen Darstellungen zum Grunde liegt, er verlangt von der Kunst, wie Platon, die schöne Darstellung großer Ideen und tugendhafter Gesinnungen, nicht blos sinnliches Ergötzen und die Befriedigung ungewiß dämmernder Gefühle. Die Gestalten, Charaktere und Situationen, die er uns vorführt, sind nie bloß um ihrer selbst willen da; sie sollen zugleich etwas bedeuten, und indem er so die Seele des Anschauenden zu bilden und zu veredeln sucht, verwirft er nothwendig jeden bloß äußeren Schein des Schönen, der ohne die gründlichste und gesetzmäßig durchgebildetste Form nie den Charakter des Styls empfangen wird. Dieser philosophisch-dichterische Geist ist es, der sich bei Cornelius weder durch Lehre noch Vorbild in ängstliche Fesseln schlagen läßt und sich in vorzüglich reicher, klarer Fülle über seine Weltschöpfung ausgegossen hat, die bestimmt ist, das Bandgewölbe zu schmücken, welches, durch halbovale Felder an beiden Enden eingeschnitten, sich vor dem Weltgericht über dem Altarraum im hohen Chor ausbreitet. Ich gebe davon die nachfolgende Schilderung, um das äußere Verständniß dieses Bildes zu vermitteln, dessen tiefere Schönheiten sich zwar empfinden, aber nicht genügend beschreiben lassen.

Inhalt der Weltschöpfung. — Innerhalb des Thierkreises auf dem Bogen des Himmels thronend sehen wir den Herrn und Schöpfer der Welt unter dem Bilde eines bejahrten, aber in der vollen Blüthe seiner Kraft stehenden Mannes. Das starklockige Haupthaar, ein charakteristisches Merkmal männlicher Vollkraft, erhebt sich mächtig über der hohen Stirn und tritt mit dem in dreifacher Abstufung sich verdichtenden Barthaar zusammen, daß es wie ein gewaltiger Nimbus das schöne, ausdrucksvolle Antlitz umschließt. Der Herr ist im höchsten Moment des Schaffens begriffen, indem er zugleich ordnend den auf den Wink seiner Finger aus dem Nichts hervorgerufenen Himmelskörpern, der Sonne und dem Monde, ihre unveränderliche Bahn anweist. Dieser doppelte Moment des Schaffens und Anordnens spricht sich offenbar in der bewegten Erhebung der Arme wie in der Richtung der beiden Zeigefinger aus. Cherubim, jene bekannten Gestalten der hebräischen Poesie, zwischen deren Flügeln auf dem Deckel der Bundeslade Jehova thronend gedacht wird, die zuerst als Wächter des Paradieses erscheinen und späterhin bei Ezechiel den Thronwagen des Herrn durch die Lüfte ziehen, sehen wir auch hier, in anbetungsseliger Liebe zu dem Herrn aufschauend, mit ihren Händen den Erdball tragen und halten, der ihm zum Schemel seiner Füße dient. Mit vier Flügeln, wovon zwei ihren Leib bedecken, schildert sie Ezechiel in einer Vision. In Uebereinstimmung damit wie nach dem Vorgange anderer Künstler, läßt auch Cornelius ihren Leib in Flügeln endigen; man glaubte die geistige Wirksamkeit und schnelle Thatkraft dieser Wesen auf keine bezeichnendere Weise veranschaulichen zu können, ähnlich wie bei den Persern Ormuzd, als reines Lichtwesen ursprünglich darstellbar, späterhin durch eine in die Höhe schwebende, nach unten in einen Flügelleib endende Halbfigur wenigstens angedeutet wurde.

Hoch oben, in der unbeweglichen, vom höchsten Glanz erfüllten Himmelssphäre erblicken wir im Halbkreis die dreifach geflügelten Seraphim, diese entkörperten Wesen, die über Gott Vater schweben und das große Halleluja anstimmend, ihr dreimal heilig ist der Herr Zebaoth von der Höhe in alle Lande rufen. Es sind die Seraphim, wie sie Jesaias in einem Gesichte sah (K. VI, 2.). Sie standen über dem Herrn, der auf einem hohen und erhabenen Stuhle saß und mit dem Saum seines Kleides den Tempel füllete; und ein jeglicher hatte sechs Flügel, mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füße und mit zweien flogen sie. Auch Cornelius hat sich an diesen

älteren prophetischen und künstlerischen Typus angeschlossen, und dabei eine bewundernswürdige Mannigfaltigkeit und Lieblichkeit in der Bildung der Köpfe entwickelt.

Zu beiden Seiten Gott Vaters erscheinen, nicht bloß als die einzelnen Ausströmungen, Wirkungen und Zeugen, sondern zugleich als die thätigen Mithelfer und Vollstrecker des schöpferischen Wortes, fünf andere Engelchöre mit den Attributen und in der Ausübung ihres Amts begriffen, huldigend und unter Lobgesängen in den allgemeinen Chor mit einstimmend; zuerst in der Nähe des Gottesthrons, zu beiden Seiten der Cherubim: die Fürstenthümer oder Throni, die als die unmittelbaren Theilnehmer und lebendigen Spiegel der göttlichen Machtund Herrlichkeit prächtige, reichgefaltete Gewänder und kostbare, mit Edelsteinen und Kreuzen geschmückte Kronen tragen. In tiefanbetender, verehrender Stellung bringen sie in Schalen dampfendes Räucherwerk als reines Opfer dem Herrn dar. Huldigend legt ihm einer der Engel seine güldene Krone zu Füßen, während ihm gegenüber ein anderer in andächtiger Hingebung mit gefalteten Händen auf's Knie gesunken ist. Den Thronen liegt es ob, von der Fülle der göttlichen Liebe und Macht durchdrungen, ohne Unterlaß den Herrn anzuschauen; es ist aber mehr Sitte deutscher als anderer Künstler, außer ihnen noch vorzüglich die Erzengel mit köstlichen Gewändern und goldenen Kronen zu schmücken. Man denke an die Eyck'schen Altarbilder und an Albrecht Dürer's Verkündigung im Leben der Maria.

Ueber ihnen, etwas tiefer zurück, sehen wir zur Rechten Gottvaters die anmuthsvollen Gestalten der Kräfte oder Tugenden (Virtutes), die man nach der vorliegenden Darstellung auch Künste nennen dürfte. Cornelius hat ihnen Zither und Harfen in die Hände gegeben, zunächst, wie es scheint, um sie als die Verkündiger der göttlichen Weltschöpfung und, insofern das Saitenspiel auch das Symbol des Gottesdienstes ist, als Vorsteher der religiösen Dichtkunst und Musik und damit endlich auch in weiterer Beziehung als die Vertreter aller übrigen Künste zu bezeichnen. So auf ihren himmlischen Ursprung zurückgeführt, erscheinen die Künste vorzugsweise als eine Offenbarung der höchsten und tiefsten Geheimnisse der Weltschöpfung. In den sie repräsentirenden Engeln liegt mithin der Begriff des Könnens, der selbstständig schaffenden Geisteskraft ausgesprochen, und wenn Cornelius das Antlitz derselben mit dem sanften Reiz halbentknospeter Jugendschöne und ihr Haupt mit einem Kranz von Blumen schmückte, so wollte er da-

mit nichts anderes als das tiefere, den Künsten zum Grunde liegende, nie alternde Leben der Seele, des Gemüthes und der Phantasie, andeuten.

Ihnen gegenüber erblicken wir die Würden oder Einsichten (Sapientiae), die wir von jetzt an auch Wissenschaften nennen dürften, zwei jugendlich ernste Gestalten, begriffen, die eine mit Himmelskugel und Zirkel, die andere mit dem Stundenglas, die Tiefen der Schöpfung nach Raum und Zeit zu ermessen. Sie bezeichnen das Wissen, welches aus dem Betrachten des Vorhandenen hervorgeht und in der Erkenntniß der beiden ewigen Grundprincipien, der Dinge, des Raumes und der Zeit, sich vollendet. Ihr Haupt ist mit dem Lorbeer geziert.

Hoch über ihnen zur Linken Gott-Vaters erscheinen die Gewalten (Potestates) mit Palmzweig, Friedensstab und Erdgloben, das Haupt mit der Mauerkrone bedeckt, lauter Sinnbilder der auf Sieg, Ueberwindung und Gesetz gegründeten Macht des Friedens, und ihnen gegenüber die Herrschaften (Dominationes) mit Buch und Schwert, wodurch die Gerechtigkeit, mit dem Herrscherstabe, wodurch die ausübende Gewalt, und mit dem Oelzweige, wodurch die Gnade, diese drei Hauptgrundlagen aller göttlichen und menschlichen Herrschaft, bezeichnet werden.

An diese eben beschriebenen sieben himmlischen Chöre, in welchen wir das gesammte geistig-sittliche und social-politische Leben der Menschen vollständig repräsentirt sehen, reihen sich noch die beiden Ordnungen der Erzengel, für deren Darstellung der Künstler die beiden abgesonderten Ausschnittfelder oder Kappen des Bandgewölbes, wie die Abbildung zeigt, bestimmt hat. Die schützenden und vermittelnden Engel kommen in das Halboval an der Seite des Weltgerichts, wo die Gruppen der Seligen aufsteigen. Hier sehen wir Raphael, den Führer des Tobias, und Gabriel, den Engel der Verkündigung, die das Geschäft über sich haben, die Auserwählten des Herrn zu beschirmen und die geistige Gemeinschaft zwischen der Menschheit und Gott zu vermitteln, ferner Uriel, der mit dem Senkblei die Tiefen des neuen himmlischen Jerusalems mißt, und die drei Heilsengel, welche Abraham erschienen, in dem Ausschnitt nach der Seite der Hölle zu dagegen die abwehrenden oder streitenden Engel: Michael, den Ueberwinder und Schiedsrichter der Bösen, mit der Wage, zu seinen Füßen die ihm dienenden Engel, welche theils den Drachen tödten, theils ihn fesseln und anketten *).

*) Seit seiner Rückkehr von Paris ist der Meister damit beschäftigt, die

So schließt und rundet sich dieser Bilderkreis vollständig und befriedigend in sich ab; und gewiß wird es Jedem auch nach bloß oberflächlicher Kenntnißnahme des Inhalts einleuchten, ich sage nicht mit welcher künstlerischen, sondern philosophischen Weisheit und mit welcher Tiefe dichterischer Gestaltung Cornelius seinen Gegenstand aufgefaßt und behandelt hat. In dieser Hinsicht ist seine auch durch Klarheit, Einfachheit und harmonische Vollendung des Ganzen und Einzelnen ausgezeichnete Darstellung von kunsthistorischer Bedeutsamkeit. Noch niemals ist die Weltschöpfung, überhaupt ein seltner Gegenstand künstlerischer Darstellung, in so erschöpfender Vollständigkeit aufgefaßt und mit den das geistige Leben des Universums und der Menschheit bewegenden und beseelenden Kräften in eine so innige und anschaulich lebendige Verbindung gebracht worden, als von Cornelius. Bei der Bildung dieser durch Bibel und kirchliches Dogma gebotenen neun Engelchöre schwebte dem Künstler ohne Zweifel die Dante'sche Lehre von den neun himmlischen Sphären des Paradieses vor Augen, die „wie des Hammers köstlich Werk vom Meister" von den Engeln, als den sie leitenden, geistigen Kräften, Kraft und Bewegung empfangen *), von den Engeln, deren Wirksamkeit wiederum von dem Einfluß der höchsten göttlichen Intelligenz bedingt ist, die, selbst unveränderlichen Wesens, im Empyreum, dem ewigen Mittelpunkte der Welt, thront und von hier aus jenen himmlischen Mächten ihre bewegeude Kraft in unterschiedlicher Weise mittheilt, gleich der Seele, die eins bleibend, doch in den verschiedenen Gliedern des Körpers in verschiedener Weise sich wirksam zeigt **). Wie die Engelchöre die lebendigen Spiegel der höchsten Gottheit sind, so erscheinen andrerseits auch wieder die Sphären und deren Bewohner als der Abglanz der Engel und deren höherer Er-

letztgenannte Komposition im Carton auszuführen. Auch von diesen Seitenbildern dürfen wir unsern Lesern Umrisse versprechen.

*) Lo moto e la virtu de' santi giri
Come dal fabbro l'arte del martello,
Da' beati motor convien che spiri. (Paradis. Cant. II. v. 43.)

**) E come l'alma dentro a vostra polve
Per differenti membra, e conformate
A diverse potenzie, si risolve;
Così l'intelligenzia sua bontate
Multiplicata per le stelle spiega
Girando sè sovra sua unitate. (Ibid. v. 45. 46.)

kenntniß. In die Mysterien und Geheimnisse dieser, in den menschlichen Verhältnissen auf Erden sich wiederholenden göttlichen Weltordnung hat uns Cornelius mit Hülfe seiner Kunst einen hellen Blick thun lassen.

Aeltere Darstellungen der Weltschöpfung. — In der frühesten Zeit mittelalterlicher Kunstübung, als das kirchliche Dogma noch lebendige Glaubenssache war, dachte man sich den Vollzug des Schöpfungsactes nicht ohne die Mitwirksamkeit der Engel, aber noch gelang es nicht, sie damit in eine bedeutsamere, organische Verbindung zu bringen. Ein gewiß sehr frühes Beispiel einer Art von Weltschöpfung, worin uns durch einen neugriechischen Künstler altchristliche Kunstideen und Motive überliefert sind, gewährt uns eine Miniaturmalerei aus dem Cod. 38. Plut. V. der Bibl. Mediceo Laurentiana *), die uns Gott Vater in dem Charakter des Heilands zeigt, wie er das seiner rechten Hand strahlenförmig entströmende Licht in die Welt sendet, wodurch, wie es scheint, der Doppelbegriff einer neuen physischen und moralischen Schöpfung angedeutet werden soll. Er sitzt, mit Tunika und Pallium bekleidet, baarhäuptig auf einem mit Löwenfüßen versehenen und gepolsterten Throne, umgeben mit einer Glorie von Seraphimköpfen und in weiterer Entfernung mit fünf handlungslosen Gruppen von Engeln, die ungeflügelt, wie es scheint, und mit langen Gewändern angethan, Friedensstäbe und Erdgloben tragen. An dem achteckigen Kuppelgewölbe der Taufkapelle von S. Giovanni zu Florenz befindet sich oben ein ganzer Cyklus musivischer Darstellungen in Kreisen vertheilt, die wahrscheinlich nach der Mitte des 13. Jahrhunderts von Andrea Tafi vollendet und, ihrem rohen Style nach zu urtheilen, den ersten Anfängen der nicht ohne Benützung neugriechischer Kunstideen selbstständiger sich entwickelnden italienischen Kunst beizuzählen sind. Hier sieht man im ersten Kreise, um mit Vasari's Worten zu reden, alle Diener und Vollstrecker des göttlichen Willens: die Engel, die Erzengel, die Cherubim, Seraphim, die Gewalten, Throne und Himmelsmächte, im zweiten dagegen die hauptsächlichsten Werke Gottes von der Erschaffung des Lichts bis zur Sündfluth. Offenbar müssen hier die Figuren des ersten Kreises mit den Darstellungen des zweiten in Beziehung gedacht werden, aber in der äußeren Anordnung herrschte die Forderung architectonischer Gesetzmäßigkeit vor, und das

*) Mitgetheilt durch Fr. v. Rumohr im Tüb. Kunstbl. 1821. Nr. 11.

Princip der organischen Belebung des Zusammengehörigen mußte zurücktreten. Dagegen zeigen uns die ohne Zweifel demselben Jahrhundert angehörenden Mosaiken an der gewölbten Decke der um die Markuskirche in Venedig laufenden Vorhalle eine Reihe von Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, wobei die Engel, ihrer Gestalt nach zum Theil an die antike Victorienbildung erinnernd, eine bei weitem umfassendere und bedeutsamere Rolle spielen. In der Mitte einer der Kuppeln erscheint Gott Vater, im Charakter des Weltheilands auf dem Bogen des Himmels thronend und die Hände wie zum Seegen über das vollbrachte Schöpfungswerk erhebend. Ihn umringen fackeltragende, unbekleidete Engelgestalten und in einem daran sich reihenden zweiten Kreise Engel aller Ordnungen, mit Inschriften versehen und durch Handlung wie Attribute ihrem Geschäft nnd Wesen nach näher bezeichnet. Ein geharnischter Engel, mit der Inschrift Dominationis, der in der Linken eine Wage hält und mit einer Lanze eine Schale derselben herabdrückt, erinnert an den Erzengel Michael auf dem bekannten Danziger Altarbilde mit der Darstellung des jüngsten Gerichts. Die Angeli und Archangeli sind durch zwei Engel repräsentirt, welche zwei menschliche Seelen mit sich emporführen, die Virtutes durch einen andern, der einen Todten ins Leben ruft, die Potestates durch einen, der den Satan fesselt. Neben Michael erscheint ein Engel mit Mauerkrone und Rolle, auf welcher das Wort Terroris geschrieben steht, während zwei andere mit Schwert und Schriftrolle als Principatus und Seraphim, ein dritter mit einer Scheibe als Plenitudo scientiae bezeichnet sind. Die Zahl der neun Engelchöre sehen wir hier zwar festgehalten, aber es fehlt dem Ganzen an der organischen, durch charakteristische Bezeichnungen und Gegensätze klar ausgesprochenen Gliederung, die wir freilich von der damaligen Kunst auch nicht verlangen dürfen. Ebensowenig stellt sich der leitende Grundgedanke deutlich heraus, indem man nicht weiß, ob sich das Einzelne bloß auf die Idee einer weltbeherrschenden, sittlichen Macht, oder zugleich auch auf die äußerliche Thatsache der Schöpfung bezieht.

Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts begegnen wir im Campo Santo zu Pisa einer anderen, in der That merkwürdigen Darstellung der Weltschöpung, die früherhin dem fabelhaften Buffalmacco, jetzt allgemein dem Pietro di Puccio zugeschrieben wird. Wie in den eben beschriebenen Mosaiken erscheint Gott Vater auch hier im Charakter Christi, den Weltkreis gleich einer runden mit vielen concen-

trischen Kreisen versehenen Scheibe vor sich haltend, so daß sie seine Gestalt von den Füßen bis zum Haupte verdeckt. In der Mitte dieser Weltscheibe befindet sich die Erde, dann folgen die Elemente des Wassers und Feuers, der Mond, die Sonne und der Krystallhimmel mit den Sternen, endlich der Thierkreis, an welchen sich erst die neun himmlischen Sphären anschließen. Diese sind mit Engelsgestalten aller Ordnungen erfüllt, die, in einer gewissen, sich entkörpernden Abstufung ihrer Bildung gefaßt, theils aus vollkommenen Menschenleibern mit Flügeln in den ersten, nach der Mitte zu gelegenen Kreisen, theils aus geflügelten Seraphsköpfen in den letzten äußersten Kreisen bestehen. Auf diese Auffassung hat offenbar, wie auch aus dem bei Erwähnung dieses Bildes von Vasari dem fraglichen Buffalmacco zugeschriebenen Sonett hervorzugehen scheint, die Dante'sche Lehre von den neun himmlischen Sphären den bedeutendsten Einfluß gehabt, aber man sieht, wie sehr es der Darstellung an aller künstlerischen Durchbildung und Belebung fehlt.. — Von den so eben erwähnten Vorbildern unabhängig, entwarf Cornelius seine Weltschöpfung, und wenn er in der Auffassung dieses Gegenstandes mit ihnen zusammentraf, so ist dies eine Folge seiner Begeisterung für wahrhaft christliche Kunstideen, wie sie zugleich in der göttlichen Poesie Dante's und in den Darstellungen altchristlicher Kunst zur Erscheinung gekommen sind. Für die Gestalt Gott Vaters fand er ein würdigeres Vorbild! Wir werden aber sogleich sehen, daß er sich auch gegen dieses nur als selbstständig schaffender Künstler verhielt.

Michel Angelo und, nach seinem Vorgange, Raffael gaben von dem großen Drama der Weltschöpfung nur einzelne Momente in abgerissenen, aber großartigen Bruchstücken. An dem Spiegelgewölbe der Sixtinischen Kapelle, welche Buonarotti mit den Schöpfungen seines gewaltigen Genius belebte, tritt aus einem der größeren Mittelbilder die Gestalt des Herrn der Welt mächtig den Blicken des Beschauers entgegen, in dem Augenblicke, wie er, im rauschenden Fluge durch die Räume des Universums schwebend, auf den Wink seiner Hände Sonne und Mond aus dem Nichts hervorruft, ein bezeichnendes Motiv für die Bewegung der Arme, welches Raffael in seiner Darstellung der Zertheilung des Chaos, mehr aber noch in der Erschaffung der beiden Himmelslichter und, wie wir sehen, auch Cornelius angewendet hat. Wer möchte aber die gewaltsam angestrengte Bewegung, in welcher Gott Vater bei Raffael mit weitauseinanderge-

streckten Armen und Beinen das verworrene Chaos zerstreut, darum etwa schön oder passend nennen, weil sie von Raffael ist? Und entspricht denn etwa auch auf dem anderen Bilde die Art, wie der Allmächtige in schwebender Bewegung Sonne und Mond mit den Händen gleichsam an die Himmelsfeste anklebt, der Bedeutung und Würde des Augenblicks, so schön und ausdrucksvoll die Gestalt des Weltschöpfers selbst auch ist? Oder stimmt denn etwa das stürmische Hinbrausen durch die Lüfte bei Raffael wie bei Michael Angelo, dem er hierin wie in anderen Darstellungen Gott Vaters nachahmte, zu dem Wesen des göttlichen Werkmeisters, von dem es bei Jesaias heißt, daß der Himmel sein Stuhl und die Erde seine Fußbank sei, und in den Psalmen, daß er von seinem festen Throne herabsehe auf Alle, die auf Erden wohnen? Jene schwebende Bewegung steht sogar, selbst vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, mit dem Begriffe der geistigen Allgegenwart Gottes, den man, wie es scheint, damit ausdrücken wollte, in Widerspruch. Der eine und ungetheilte Moment des Schaffens darf nur als von einem einzigen, die Gesammtheit der Welten beherrschenden Punkte ausgehend gedacht und dargestellt werden. Darum giebt Dante dem Allmächtigen zum Sitz das unbewegliche Empyreum, wo Friede und Ruhe waltet, und darum auch nennt ihn das angeführte Sonett des Buffalmacco Den, der sich nicht regt und dennoch Beweger der Welten ist *).

Vergleichender Rückblick. — Betrachten wir jetzt die Art, wie Cornelius den Weltenschöpfer ruhig auf dem Bogen des Himmels über der Erdkugel thronen läßt, während der Oberkörper desselben und die geistig belebten, aber dennoch kräftig festen Züge des Angesichts und der unbewölkte, durchdringende Feuerblick des Auges in mächtiger Bewegung begriffen sind, dann werden wir eingestehen müssen, daß er kaum auf genügendere Weise die Bedeutung und Würde des Momentes durch seine Kunst hätte wiedergeben können. Es spricht sich darin das Wesen der festgegründeten, in sich selbst sicher ruhenden und doch lebendig aus sich herausschaffenden Allmacht, das ewige Schöpfungswort: Es werde Licht! in klaren Zügen aus. Wir sehen darin die Einheit des göttlichen Willens und der göttlichen That, nicht bloß das Sein, sondern auch das Werden und wiederum nicht bloß die an die Handlung geknüpfte Bewegung, sondern zugleich auch die vom göttli-

*) Colui che non si muove, ed è motore.

chen Wesen unzertrennbare Ruhe veranschaulicht vor uns. Es ist die höchste Concentration und Manifestation der Kraft, die sich bei dem vollkommensten Wesen nicht als Anstrengung und Spannung, sondern als freie, ruhig heitere Thätigkeit erweist. Gott Vater bildet hier, sowohl innerlich als äußerlich, den bewegenden und belebenden Mittelpunkt des Ganzen, und die Abgewandtheit der im Handeln begriffenen Engelchöre der Künste und Wissenschaften von ihm ist nur scheinbar, da sie vielmehr, in seeliger Selbstvergessenheit die Herrlichkeit des Herrn anschauend, zu seinem Ruhme die Pflichten ihres Amtes ausüben. Wir können demnach sagen, wie durch Buonarroti und Raffael und, um der altdeutschen Kunst auch ihre Ehre zu lassen, durch Eyck und Dürer in der Gestaltenbildung Gott Vaters, so sei durch Cornelius in der Auffassung und Darstellung der Weltschöpfung ein wesentlicher Fortschritt geschehen, indem die beiden Grundmotive derselben, Gott Vater und die Engel, in ihrer gegenseitigen darin ausgesprochenen Beziehung erst durch ihn ihre vollständige Ausbildung empfangen haben.

Bei der Betrachtung der vorliegenden wie jeder anderen abbildlichen Darstellung Gott Vaters ist nie ihre symbolische Natur und Bedeutung aus dem Auge zu lassen. Die Bezeichnung des Herrn der Welten, im Fortgange der christlichen Kunst nicht zu vermeiden, nahm erst nach langen Umschweifen, als die letztere zu einer gewissen Selbstständigkeit gelangt war, individuelle Gestaltungen an *). Vor dem 5. Jahrhundert unsrer Zeitrechnung wagte man noch nicht einmal den Weltheiland in unmittelbarer Persönlichkeit darzustellen, und gewiß wurde damals und in den nächstfolgenden Jahrhunderten, wie die Mosaiken in den Hauptaltarnischen der älteren Basiliken beweisen, der Weltschöpfer nicht anders als durch eine Hand aus den Wolken angedeutet. Inzwischen während man jetzt begann, die Ideen und Thatsachen des Christenthums unmittelbar durch Abbildung selbst der heiligen Personen zu vergegenwärtigen, gewöhnte man sich daran, in Christus zugleich den würdigsten Gegenstand künstlerischer Darstellung zu verehren. Sein Bild trat an die Stelle Gott Vaters in symbolischer Bedeutung auf ähnliche Weise, wie früherhin etwa der gute Hirte als Symbol für

---

*) Der Raum gestattete nicht, das folgende Thema anders als in dieser gedrängten Skizze zu berühren. Zur weiteren Ausführung wird hoffentlich die Zukunft noch genugsam Gelegenheit darbieten.

Christus gebraucht worden war. So sehen wir Gott Vater unter dem Bilde des Sohnes in den oben namhaft gemachten Miniaturen, ebenso in den musivischen Darstellungen der St. Marcuskirche zu Venedig und in einigen Freskogemälden des Campo Santo in Pisa, welche sämmtlich theils dem 12. theils dem 13. Jahrhundert angehören mögen. Als aber die Kunst freier sich entfaltete und auch die Kirche fortfuhr, ihr Bewilligungen zu machen, die sie nicht umgehen, wohl aber zu ihren Zwecken benutzen konnte, sehen wir das Bild des ewigen Vaters in selbstständiger Gestaltung aus der symbolischen Verhüllung heraustreten. Eins der ältesten Beispiele dafür finden wir in der Darstellung Hiobs unter seinen Freunden im Campo Santo, die man jetzt allgemein dem Francesco da Volterra aus dem 14. Jahrhundert zuschreibt. Aber der Typus des Weltheilandes blieb in Italien bis zur Zeit Fiesole's und darüber hinaus bis Buonarroti vorherrschend, der den Weltschöpfer in eigenthümlicher Greisen-Bildung gestaltete, während auch in den Niederlanden die Eyck's und in Deutschland Albrecht Dürer selbstständige Typen dafür erfanden, wobei sich jene allerdings mehr im Charakter der von ihnen begründeten Christusgestalt hielten, und dieser in völlig unabhängiger Entwickelung sich der Kunstbildung Michael Angelo's näherte. Seitdem verlor das Bild Gott Vaters mehr und mehr an künstlerischer und dichterischer Bedeutung, und wir können wohl sagen, daß erst Cornelius wieder in seinen Zeichnungen zu Dante's Paradiese bewies, daß er Willens sei, die Greisengestalt des Herrn der Welt, wie sie durch jene Meister in das Bereich der Kunst eingeführt worden war, wiederum in ihre Rechte einzusetzen. Mit glänzendem Erfolg ist dies, wie wir gesehen haben, in seiner Weltschöpfung geschehen.

Was die Engel betrifft, so sind sie bekanntlich von jeher ein eben so beliebter als geläufiger Gegenstand christlicher Kunstübung gewesen, wenigstens seit dem zweiten Concilium von Nicaea, das den Künstlern gestattete, sie in menschlicher Gestalt zu malen und ihnen Flügel anzubilden. Mosaiken und Miniaturen zeigen Engelsgestalten und Engelsköpfe von reiner, hoher, in sich selbst befriedigter Schönheit. Bei ihrer Auffassung und Bildung schwankte man zu allen Zeiten zwischen dem Knaben-, Jünglings- und Jungfrauencharakter. Jedoch herrschte früherhin die Jungfrauen- und Knabenbildung vor. Michel Angelo war, wie namentlich die schöne Glorie in seiner Anbetung der Hirten zeigt, vorzüglich der letzteren zugethan, Raffael jedoch in der Dar-

stellung seiner Engel von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit. Die zahlreichen Nachahmer der Michelangelo'schen Kunstweise blieben fast ohne Ausnahme dem männlichen Typus getreu, bis in der Zeit des Kunstverfalls der von Raffael vorzüglich ausgebildete Amorencharakter der Engel mehr und mehr in moderne Genienbildung ausartete. Die Eyck'schen und Dürer'schen Engel, die, wie zuweilen in Darstellungen der ältesten christlichen Kunst, auch ungeflügelt erscheinen, stehen mitteninne zwischen dem jungfräulichen und Jünglingscharacter, während bei Cornelius in den Erzengeln der letztere, in den übrigen Ordnungen, bis auf die knabenartigen Seraphim und Cherubim, der erstere mit entschiedener Ausbildung sich geltend macht. Dieser Künstler ist tiefer, als die meisten seiner Vorgänger, in das sittlich-geistige Wesen der Engelwelt eingedrungen, indem er mit der Kraft seines bildnerischen Geistes ihre verschiedenen bis dahin meist willkürlich angewandten und in chaotischer Verwirrung gelegenen Ordnungen übersichtlich und unserm Verständniß zugänglich machte. Seine Engel, gleichsam ein Abglanz der göttlichen Herrlichkeit und Liebe, nur leicht von heiligem Ernst überschattet, umgeben in bedeutsamen Gruppen des Ewigen Thron; sie erscheinen als jene heiligen, reinen, keuschen und mächtigen Wesen, die dazu bestimmt sind, Vorsteher und Beförderer aller geistigen Thätigkeit im Bereich der Schöpfung und Beschützer des geselligen Lebens, der Künste und Wissenschaften zu sein, als jene seeligen Geister endlich, die, ohne Wandlung ihrer Seeligkeit, als Geschöpfe der höchsten sittlichen und um deswillen auch der höchsten physischen Weltordnung das verwandte Gepräge vollendeter Körperschöne mit einander gemein haben. So hat Cornelius Gestalten geschaffen, reizvolle, in unaussprechlicher Anmuth vor uns sich entfaltende Gestalten, die, ohne Nachbilder früherer Typen zu sein, doch typische Geltung erlangen könnten; und nur in dieser tiefen, über jeden bloß decorativen Zweck erhabenen Auffassung mochte es ihm gelingen, die Engel ihrer ursprünglichen Bedeutung, personificirte Darstellungen der göttlichen Kräfte zu sein, die sie erst später in der Zeit vollendeter Kunstblüthe nicht ohne die Schuld der ersten Meister ein-eingebüßt hatten, auf dem Gebiete der Kunst wieder zurückzugeben. In den Schöpfungsbildern Buonarotti's und, nach seinem Vorgange, auch in einigen verwandten Darstellungen Raffaels spielen die Engel zwar eine sinnreiche, aber doch im Grunde bedeutungslose und müßige Rolle. Wie schön und sinnig die Angelo'schen Engel an sich auch sein mögen und wie lieblich ihr Sichanschmiegen an die Gestalt des Herrn

und ihr Hervorschauen aus den Falten seines Mantels, so wenig entsprechen sie doch in dieser Auffassung allen Anforderungen ihrer natürlichen Bestimmung und der Bedeutung des Augenblicks.

Ich kann jedoch nicht schließen, ohne im Angesicht der vorliegenden Abbildung zu fragen, ob denn wirklich, wie es im zweiten Bande von des Grafen Raczynski neuerer Kunstgeschichte heißt, die Kompositionen unsers Meisters der Handlung und des innern Lebens entbehren, und erinnere dabei an die treffliche Bemerkung des Freiherrn von Rumohr, „daß die Verwöhnung des oberflächlichen Kunstgeschmacks gerade in der Bestimmtheit, die Bedingung aller Gründlichkeit ist, überall nur Steifheit und Härte sieht.“

R. M.

XI.

Die Zerstörung von Jerusalem

von

Wilhelm Kaulbach *)

Die Hunnenschlacht war eine ächt romantische Aufgabe, werth von einem dichterischen Geiste erfaßt und mit allem Reichthume der Phantasie und Kunst ausgeführt zu werden, und Kaulbach hatte sich ihrer Lösung mit so entschiedener Meisterschaft unterzogen, daß man nur noch wünschen mochte, eine Komposition ähnlicher Art von ihm in Oel vollendet zu sehen. Mit der Hunnenschlacht und dem Narrenhause, den beiden Werken, durch welche der Künstler zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, schien er Vielen dem Einfluß der Kunstweise des Cornelius, dem er sich im ersten Beginn seiner Künstlerlaufbahn mit empfänglichem Geiste zu eigen gegeben, völlig entsagt zu haben. Gegenstand und Auffassung, Anordnung und Ausdruck zeigten sich darin von eigenthümlich neuer Art und die von jedem bloß conventionellen Gebrauch freie Nachbildung des Formenlebens der Natur dem Streben der neuesten Kunst nach individueller Gestaltung besonders zusagend. Deshalb glaubte ein Theil unsrer modernen Aesthetiker, die sich beim besten Willen nicht mit der Sprache der Kunstsymbolik und Kunstallegorie befreunden können, ihn auf das Schild ihrer Partei erheben und als den einzig wahren Repräsentanten einer allein zeitgemäßen Kunstrichtung ausrufen zu müssen, ohne doch zu bedenken, daß der Hauptvorzug der Kaulbachschen Kunstweise wesentlich darin besteht, symbolischer Natur zu sein. Es ist ihm in der That nirgends allein und ausschließlich um die äußere Darstellung, sondern zugleich auch um das Dargestellte, nicht bloß um das Formelle, sondern vornehmlich um das demselben inwohnende geistige Leben zu thun; nicht die abgebildete Begebenheit als solche gilt ihm etwas, sondern insofern sie eine allgemeine oder besondere Wahrheit ausspricht, er sucht den Gedan-

*) Hierzu der beiliegende Umriß „die Gruppe des Hohenpriesters.“ Eine umfassendere Charakteristik des Künstlers geben wir in einem der nächsten Hefte; das Obige ist nur als ein Fragment derselben zu betrachten.



DIE GRUPPE DES HOHENPRIESTERS

Erf. u. gez. von W. Kaulbach — AUS DER ZERSTOERUNG VON IERUSALEM. — Ies. Unger sc.

Back of
Foldout
Not Imaged

ken zur Anschauung zu bringen, der ihm zum Grunde liegt und allein im Stande ist, die Darstellung derselben über das zufällige Erscheinen der Wirklichkeit in das höhere Gebiet der geistigen Wahrheit zu erheben, und eben durch diese Richtung schließt sich Kaulbach der historischen Schule an, die in einzelnen Ausstrahlungen hier und da in Deutschland hervortretend, ihren eigentlichen Mittelpunkt in Bayerns Hauptstadt gefunden hat.

Den unzweideutigsten Beleg für diese Behauptung giebt uns ein anderes Bild, zu dessen Betrachtung wir jetzt übergehen, die Zerstörung Jerusalems durch Titus, eine mächtige Komposition, die hinsichtlich der größeren Klarheit und Bedeutung des darin niedergelegten Gedankenreichthums unstreitig den Vorzug vor der Hunnenschlacht verdient und insofern wenigstens als das reifste Product des Künstlers anzusehen ist. Die Originalzeichnung, etwa 7 Fuß hoch und 8 Fuß breit, hat derselbe während des Winters von 1837 bis 1838, auf eigenen Antrieb, im Entwurf vollendet.

Wir müssen gestehen, Kaulbach ist ungemein glücklich in der Wahl seiner Stoffe; auch die Zerstörung von Jerusalem durch Titus war bis dahin kaum noch zu einem Gegenstande künstlerischer Darstellung gemacht worden. Er hat dieselbe aber weder von der sentimental-romantischen, noch bloß von der pathetisch-dramatischen Seite gefaßt und uns weder ein aus der reichen Fülle der Erscheinungen herausgerissenes vereinzeltes Bild einer trauernden Familie, wie wir sie etwa nach jedem Brandunglück sehen, noch ein Gemälde der äußerlichen Gräuel des Kampfes vor Augen geführt. Kaulbach, seiner einmal empfangenen Kunstrichtung gemäß, erhob sich auf den symbolisch-historischen Standpunkt der Auffassung, und indem er den Gegenstand an seine frühere Vergangenheit wie an seine zukünftige Folgen knüpfte, verlieh er demselben eine weltgeschichtliche, mithin monumentale Bedeutung.

Die Zerstörung von Jerusalem, schon lange vorher durch die Propheten verkündet und durch Christi Aussprüche bestätigt, bildet in dem religiösen Entwickelungsgange des Menschengeschlechts ein wichtiges Ereigniß. Der alte Bund der Menschheit mit Gott war dadurch factisch aufgelöst, die neue christliche Weltordnung selbstständig begründet, und die geschehene Erfüllung früherer Weissagungen verbürgte jetzt den Christen die künftige Erfüllung späterer Verheißungen. Diese Gedanken liegen, in sieben Hauptmomenten veranschaulicht, offenbar in dem Bilde ausgesprochen.

1. Auf Wolken, von einer Glorie umgeben, erscheinen oben die großen Propheten, Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel, das erfüllte Wort ihrer Weissagungen wiederholend und auf die Bücher der Warnung hindeutend, die sie mit ihren Händen emporhalten. Unter ihnen von der Höhe herab schweben die Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts mit flammenden Schwertern, die sieben Engel der Offenbarung, auszugießen die Schaalen des göttlichen Zorns auf das halsstarrige Volk, dessen Nacken eine eiserne Ader und dessen Stirn ehern ist. Diese himmlischen Mächte nehmen an dem geschichtlichen Vorgange auf der Erde unmittelbar Antheil und treten mit den handelnden Personen in ein gegenseitiges lebendiges Verhältniß. Die allegorischen Figuren der Engel, an sich ein poetisches Element, sind auf diese Weise durch die individualisirende Gestaltungskraft der Kunst zu geschichtlichen geworden, wie dies in jedem historischen Bilde der Fall sein soll. So

greifen sie hier lebendig in die geschichtliche Handlung ein, die sich unten im Vorhofe des Tempels vor unsern Augen begiebt, und es gehört eben mit zu den Hauptvorzügen dieses Bildes, daß darin alles, was geschieht, nicht sowohl von einer irdischen als unmittelbar von der göttlichen Macht selbst auszugehen scheint.

2. Als Werkzeug in der Hand der letzteren erscheint Titus, auf „falbem" Roß rechts von der Seite der zertrümmerten Stadt her einrückend, von seinen Lictoren umgeben und gefolgt von einer Abtheilung seines Heeres. Wie Flavius Josephus in der Geschichte des jüdischen Kriegs erzählt, legte der siegreich Einziehende das Bekenntniß ab, daß er mit Gott gekriegt habe, (Fl. Jos. de b. j. VI.) Berechtigung genug für den Künstler, Engel mitkämpfen zu lassen.

3. Sein Weg ist nach der Mitte des Tempelhofes gerichtet, wo leer von Brandopfern und von den Priestern verlassen der heilige Altar sich erhebt, und schon haben einzelne Römer seine Stufen und Zinnen erstiegen, um an der geweiheten Stätte ihre siegreichen Feldzeichen mit den Bildern des Adlers und der Wölfin aufzupflanzen. Hier von der Plattform des Altars herab lassen sie im wilden Siegestaumel ihre furchtbaren Kriegshörner ertönen, gleich den Posaunen des Weltgerichts, daß die Ueberwundenen, von der vernichtenden Gewalt ihres Schalles und den Geißelschlägen der herabschwebenden Engel zugleich getroffen, erbebend zurückweichen, vergeblich ihre Schilder schützend über sich haltend. In seiner Nähe Plünderung und Raub, Hunger und Mord! Zarte Jungfrauen als willkommene Kriegsbeute weggeschleppt, andere, furchtsam wie scheue Rehe aneinander sich schmiegend, von demselben Schicksal bedroht! Verhungernde, die das Fleisch ihrer ermordeten Kinder verzehren und an ihren eigenen mageren Armen nagen, eine grauenhafte Scene, die uns in greller, fast karrikirter Verzerrung der Gestalten das allgemeine Elend der Juden und die eingerissene Hungersnoth vergegenwärtigt, welche ganze Geschlechter hinwegraffte, und wie die Geschichte erzählt, wirklich eine Mutter vermocht haben soll, sich mit Fleisch und Blut ihres eigenen Säuglings zu sättigen. Wir eilen über diesen Anblick hinweg, der, obgleich, wie hier, in Schatten gestellt, doch eben nur in größerer Milderung des Ausdrucks unsere Betrachtung länger fesseln könnte.

4. Die heilige Stätte des Altars ist entweiht, verlästert. Was auf ihm und in seiner nächsten Umgebung auch vor sich gehen mag, er bildet den äußeren und, als höchster Preis des Kampfes, auch den inneren Mittelpunkt der Gesammthandlung. Mit ihm muß zugleich der Hohepriester und das hohepriesterliche Geschlecht fallen. „Er, der festlich geschmücket, wenn er dem Höchsten am Altare das Opfer brachte, ringsumher das ganze Heiligthum zierte, kann nicht den Triumph des Siegers verherrlichen wollen; der Mund, der den Segen des Herrn nicht mehr sprechen durfte über die Kinder Israels, muß für immer verstummen; die Brust, die in allerlei Edelgestein den Schauer hoher Geheimnisse ausgestrahlt hatte, will nicht mehr athmen." Vor dem entweihten Altare aufgerichtet stehend, giebt er sich und seinen Söhnen den Tod, ein furchtbar blutiges Opfer, das er als sein letztes dem Herrn darbringt, und vergeblich klammert sich die verzweifelnde Gattin an den mordenden Arm, um den blutigen Stahl zuvor in ihren eigenen Bu=

sen zu leiten. Wie schön und erhaben ist des Mannes Gestalt, in dessen Antlitz das schmerzensreiche Geschick seines Volkes in scharfen Zügen verzeichnet steht, und doch genügt sie so dem Künstler noch nicht. Ihm schwebt das herrliche Bild des Hohenpriesters Simon vor, von dem Sirach sagt, daß er geleuchtet habe wie der Morgenstern durch die Wolken und wie die Sonne scheint auf den Tempel des Höchsten. Aus der Umänderung, die er deshalb mit der Gestalt des Hohenpriesters vorzunehmen im Begriff steht, wird dann auch dessen Antlitz, den ein verzweiflungsvoller Schmerz seine Spuren jetzt fast zu tief eingedrückt hat, in noch höherem Adel hervorgehen. Auch möchte alsdann das Motiv der Bewegung des rechten Armes ein anderes werden. Der Hohepriester erscheint hier noch in seinem höchsten Tempelschmuck, sein seidenes Gewand ziert der Saum von Granaten, und auf seiner Brust erglänzt das heilige Amtsschild, mit den zwölf Steinen des Lichts und des Rechts, der Urim und Thummim, die Stammzahl des Volks umfassend. Gesichtsbildung und Ausdruck, ja die gesammte Situation, wie wir sie vor uns sehen, lassen uns unwillkürlich an die Gruppe Laokoon's denken. Es ist plastische Sicherheit, ein gerundeter, natürlicher Schwung in diesen Körperformen, in diesen Lagen der Gewänder, in diesen schönen Verhältnissen aller Linien, wodurch sich das Einzelne zur einheitlich in sich abgeschlossenen und ausdrucksvollen Gruppe zusammenfügt. Ein ungeheurer Schmerz, der gepreßte Schrei eines verzweiflungsvollen Jammers, das Erblassen und Ermatten der Sterbenden, das grauenhafte Schweigen und das letzte Röcheln des Todes, dies und mehr noch tritt uns in dieser meisterhaft entworfenen Gruppe lebendig vor Augen. Erschreckt hatten sich die Söhne um ihren Erzeuger zusammengedrängt wie die Lämmer um den Hirten, der ihnen den Tod giebt, bevor sie lebend in die Hände des Feindes fallen. Aus der brüderlichen Umarmung durch den entschlossenen Arm des Vaters gerissen, sinken sie zum Tod verwundet über den Leichnam eines Dritten zusammen, dessen unheimlicher Eindruck sich dadurch bis zum Grauen steigert, daß wir aus dem ihn bedeckenden Gewande nur die äußersten Spitzen des Hauptthaars hervorragen sehen. Wie schön aber ist das gegenseitige Verhältniß der Liebe zwischen Vater und Söhnen durch die Bewegung und Verschlingung der Arme und Händen wiedergegeben. Mit dem Hohenpriester und seiner Familie sanken die Kinder Aarons und die Leviten, die ihn umringt hatten „gleich den Palmzweigen und wie die Cedern auf dem Libanon gepflanzt"; jetzt liegen sie um ihn her, wie vom Sturm geknickt, an sich selbst verzweifelnd, in den Haaren sich wühlend und ihr Antlitz verhüllend oder sich selbst den Tod gebend, zu ihren Füßen Gefäße mit Gold, blutige Schwerter und zerbrochene Harfen, deren süßes Getön für immer verstummt ist. Diese gesammte Gruppe würde sich im Zusammenhang des Bildes selbst noch wirksamer als Mittelpunkt des Ganzen herausstellen, wenn sie mehr vom Vordergrunde weg weiter in den Mittelgrund gerückt würde.

5. Zu unsrer Linken im Hintergrunde auf den Stufen des Tempels, der wider den Willen des siegreich einziehenden Feldherrn in Flammen aufgeht, und dem letztern gegenüber erscheinen die Anführer der Juden, Johannes von Gischala und Simon, des Gioras Sohn, „in der Ruhe der Unmacht, in der Kälte und Gleichgültigkeit des in Verbrechen erstarrten Ge-

müths", den Grimm in sich verkochend, auf ihre langen Aexte gestützt, von Weibern und Männern verhöhnt; neben ihnen zwei andere, in ungebärdig wilder Bewegung ihre Arme gegen den Himmel erhebend und der Weissagungen der Propheten spottend, die in der Glorie über ihnen schweben. Männer, Weiber und Kinder, von dem unentrinnbaren Zorn der Engel getroffen, stürzen rücklings auf die Tempelstiegen nieder. Dahinter, zwischen den Säulen der Vorhalle hindurch sehen wir in dem innern Heiligthum des Tempels flehend erhobene Hände und den siebenarmigen Leuchter noch unversehrt aus dem es erfüllenden Meere von Flammen und Rauch hervorragen.

6. Der vorbildliche Tempel muß untergehen und was Feuer und Schwert von dem unbeugsamen Volke verschonten, flüchtig werden, daß es nach allen vier Winden zerstreut bis zum jüngsten Tage unstät umherirre und die heilige Stadt nicht mehr sehe. Diesen Gedanken hat der Künstler in der Figur des Ahasverus dargestellt, der links im Vordergrunde von drei geflügelten Dämonen mit Schlangengeißeln zur Stadt hinausgetrieben wird. Verzerrten Angesichts, starrblickenden Auges und sträubenden Haares mit beiden Händen die entblößte Brust zerfleischend, flieht er, das anschauliche Bild des bösen Gewissens, in die Weite, um sein Auge nach der heiligen Stätte nie wieder hinzuwenden. Die tiefere und allgemeinere Bedeutung desselben, die Verwirklichung des göttlichen Strafgerichts an dem Ungläubigen und Unbußfertigen jedes Bekenntnisses, spricht sich in seiner Erscheinung vollkommen aus.

7. Damit sich aber das in so furchtbarer Weise sich entfaltende Drama befriedigend und versöhnend löse und seine welthistorische Beziehung zu einer Zukunft, die damals schon Gegenwart war, erhalte, hat der Künstler dem ewigen Juden gegenüber auf der andern Seite des Bildes eine Christenfamilie dargestellt, die mit Palmen, den Zeichen ihrer Märtyrerschaft, und Psalmen singend unter dem heiligen Schutze des heiligen Graal, den zwei Engel gemeinschaftlich tragen, aus der Stadt zieht, ein heiteres anmuthiges Bild des religiösen Friedens, in welchem die drei Grundelemente des Christenthums, Glaube, Liebe und Hoffnung in sinnbildlicher Darstellung zur Erscheinung kommen*). Geschichtlich ist, daß die Christen in Jerusalem ein Jahr vor der Zerstörung diese Stadt verließen und in Pella, einer der Zehnstädte von Galiläa, jenseit des Jordans, eine Zuflucht fanden.

Auf diese Weise schließt sich das weltgeschichtliche Drama vollständig in sich ab; Beginn, Fortgang und Ende desselben, die Weissagungen und Warnungen, welche ihm vorangingen, die vor Augen liegende Erfüllung, welche als Strafe nachfolgte, endlich die Aussicht in die durch entgegenstrebende Mächte nur vorübergehend getrübte Zukunft, alles dies liegt in klaren Zügen vor uns ausgesprochen da. Durch sich selbst wie durch ihre Gegensätze geben sich die hier handelnd und wirksam auftretenden, sowohl himmlischen als irdischen Mächte genügend zu erkennen. Wie sich in jenen Warnung und Strafe kund giebt, so sehen wir diese sich wiederum sondern in das untergehende Judenthum, in das siegreiche Heidenthum und das aus jenem hervorgegan-

*) Das nächste Heft der Jahrbücher wird diese schöne, als ein Ganzes in sich abgeschlossene Gruppe in einem getreuen Umrisse mittheilen.

gene und dieses in sich aufnehmende Christenthum. Die gewaltigen, auf der einen Seite fast bis zur Erschöpfung der Leidenschaft aufgewendeten Kräfte finden auf der anderen ihr entsprechendes Gegengewicht, und ungeachtet der schärfsten Kontraste ist der Endeindruck des Bildes dennoch ein versöhnender. Den verschiedenen Gruppen, wie die Originalzeichnung sie aufweist, sieht man aber jetzt noch zu sehr das allmälige Entstehen an, während die das Leben der Zerstörung in sich concentrirende Hauptgruppr des Hohenpriesters durch andere scheinbar gleichberechtigte Mächte, um mich so auszudrücken, überschrieen wird. Den in so entschiedener Gliederung auftretenden Gewalten ist daher vor allem ein fester und bedeutsamer Mittelpunkt zu wünschen, dem sich das Einzelne, seinem Werthe nach, mit der Nothwendigkeit eines organischen Gesetzes anschließe. Wie die Zeichnung jetzt vor uns liegt, scheint der Künstler die Prophetenglorie und die gleich Strahlen von ihr ausgehenden Engel als den das Ganze beherrschenden und mit den einzelnen Gruppen lebendig zu verbindenden Mittelpunkt gefaßt zu haben. Diese im Einzelnen noch nicht klar genug sich herausstellende Auffassung eines historischen Bildes wäre in der That eben so neu als von tiefer, religiös-sittlicher und mithin weltgeschichtlicher Bedeutung. Aus mündlichen Aeußerungen Kaulbachs geht übrigens hervor, daß er, was die angedeutete das organische Gesammtleben der Darstellung umfassende Durchbildung des Einzelnen betrifft, die Originalzeichnung noch als unvollendet ansieht. Die lebendige Individualität der verschiedenartigsten Zustände, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften so wie die auf eine wirkungsreiche malerische Ausführung berechnete affectvoll bewegte Gruppirung werden jedoch dem Bilde, ungeachtet seiner religiös-symbolischen Beziehungen und bei aller herben Großartigkeit seiner Charakteristik, dennoch auch vor dem Richterstuhl der neuesten ästhetischen Schule, die sonst beides als unzeitgemäß verwirft, Anerkennung verschaffen. Von seiner Stellung im Verbande der Münchener Kunstbestrebungen habe ich oben gesprochen. Hier erwähne ich nur noch, daß der Künstler damit umgeht, dieses gewaltige Bild in Oel auszuführen, und die Vorstudien, die derselbe in dieser Absicht mit unausgesetztem Eifer und selbst mit Aufopferung seiner Gesundheit bis jetzt gemacht hat, lassen hinsichtlich der malerischen Ausführung etwas sehr Bedeutendes erwarten. Seinen Aufenthalt in Rom, wo er sich gegenwärtig zur Herstellung seiner Gesundheit befindet, benützt er dazu, die hauptsächlichsten Figuren im Karton zu vollenden. Unterdessen hängt verwaist in seinem Atelier die 18 Fuß hohe und 20 Fuß breite grundirte Leinwand, die späterhin das Leben empfangen soll, welches seine Künstlerhand ihr einhauchen wird.

R. M.

XII.

Die Zerstörung Sodom's

von

Bonaventura Genelli *).

Der Künstler, von dem wir hier eine Komposition im Umriß mittheilen, ist in der That lange nicht so allgemein und vortheilhaft bekannt, als er es seines Talents wegen unstreitig verdient. Während eines elfjährigen Aufenthalts in Italien, namentlich zu Rom, so wie späterhin, nach seiner Rückkehr im Jahr 1832, in Berlin seiner Vaterstadt, in Leipzig und endlich in München, wo er sich gegenwärtig aufhält, hat derselbe eine Menge Kompositionen, vorzüglich aus dem Kreise der griechischen Götter- und Heroenwelt und des alten Testamentes entworfen, von denen die meisten als bloße Zeichnungen oder als Aquarellbilder bei verschiedenen Kunstliebhabern verstreut sind. Sein künstlerisches Schaffen, ausschließlich auf Entwerfen und höchstens Austuschen von Zeichnungen beschränkt, wodurch er sich nicht minder wie durch seine Auffassungs- und Darstellungsweise mit A. Carstens verwandt zeigt, konnte am wenigsten in Deutschland zur Anerkennung gelangen, wo man so gern nur den ausgeführteren, auf den Kunstausstellungen zur Schau gegebenen Oelbildern Concurrenzbefähigung zugesteht, und wo der kunstliterarische, auch den einsameren Talenten Beschäftigung gewährende Verkehr im Allgemeinen noch tief darniederliegt. Der Oeffentlichkeit entzogen und an dem Wettstreben unsrer Künstler auf dem gewöhnlichen Wege nicht Antheil nehmend, mußte Genelli der Welt unbekannt und ohne weiter ausgreifenden Einfluß auf die herrschende Kunstübung und deren Ansicht bleiben. Indeß ist der bloße Entwurf zu einem Kunstwerke schon hinreichend, um daran die Größe des Erfindungsvermögens und der Auffassungsgabe eines Künstlers zu messen; die Zeichnung ist der untrügliche Spiegel des innerlich angeschauten Bildes, weil sie dessen nächstliegendes, unmittelbares Abbild ist. Aus den Zeichnungen Genelli's geht offenbar hervor, daß er zu den wenigen jetzt lebenden Künstlern gehört, welche Sinn und Geschick zur

*) Hierzu der radirte Umriß „Loth vor Zoar."



Nach einer Handzeichnung von B. GENELLI.

LOTH VOR ZOAR.

Ausübung der historischen Kunst in sich bewahrt haben, die das äußerliche Factum nicht um seiner selbst und aller der Zufälligkeiten willen, die ihm in der Wirklichkeit etwa anhängen, sondern des ihnen zum Grunde liegenden und in ihnen sich kundgebenden Gedankens wegen darstellen und eben deshalb, das genreartige Ausführen meidend, sich überall mit den möglichst wenigen und einfachen Motiven, Figuren und Gruppen begnügen. Künstler dieser Art, vertraut mit den wesentlichsten Sprachmitteln der Kunst, verschmähen aber auch allegorische und symbolische Beziehungen zur Veranschaulichung ihrer Gedanken nicht. Der Raum gestattet nicht, auf die Schilderung seiner zahlreichen Kompositionen näher einzugehen; die hier im Umriß beigefügte möge anstatt vieler zum Beleg für die eben ausgesprochene Ansicht dienen; sie ist aber auch geeignet, den Künstler zugleich von einer etwas schwächeren Seite zu zeigen, indem wir in ihr wie in anderen seiner Zeichnungen die eigenthümliche Erscheinung wiederkehren sehen, daß die Arme und Beine seiner Figuren da, wo sie mit den Hand- und Fußgelenken in Verbindung stehen, etwas derb und kolossal gehalten sind. Die in Aquarellfarben ausgeführte Originalzeichnung ist 63 Zoll lang und 34 Zoll hoch und befindet sich im Besitz des Dr. Heinrich Stieglitz in München. Genelli bedient sich in der Aquarellmalerei nicht der in neuester Zeit, besonders in England und Frankreich, beliebten Honigfarben, sondern der reinen, ungebrochenen Wasserfarben, womit er seine Zeichnungen nur ganz leicht antuscht und jeden, an die Oelmalerei etwa erinnernden Effect von Licht und Schatten vermeidet. Was die geschmackvolle Auswahl, die Reinheit und harmonische Vertheilung der Farben, worauf hier alles ankommt, betrifft, so entsprach jene Zeichnung nicht allen Anforderungen, obwohl er in früheren Gemälden dieser Art einen ungemein feinen und zarten Farbensinn an den Tag gelegt hatte.

Was nun die Zerstörung von Sodom betrifft, so sind mir namentlich zwei ältere Darstellungen dieses Gegenstandes bekannt. Die eine befindet sich im Campo Santo von Pisa und rührt aus dem 15. Jahrhundert von Benozzo Gozzoli her, dessen überschwänglich reiche, durch die Freude an dem unmittelbaren Leben der Wirklichkeit genährte Phantasie sich auch in diesem Brande von Sodoma Luft machte. Es ist das wirkungsreiche Bild einer großen Feuersbrunst; wir sehen eine Menge brennender, einstürzender Häuser bis nahe an den Vorgrund heran, glühend aufsteigende Dampfsäulen, Rettende, Flüchtende, Umkommende, und dabei mancherlei Kontraste, wie sie mit jeder ähnlichen Begebenheit Hand in Hand zu gehen pflegen. Loth verläßt mit Weib und Töchtern die Stätte des Verderbens; ihre Habseligkeiten führen sie in Bündeln mit sich fort. Diese genreartige Darstellung des Gegenstandes wird aber durch die in der Luft herumschwärmenden Schaaren geißelschwingender Engel noch keinesweges zu einer ächt historischen gestempelt; bei alle dem bleibt es jedoch bemerkenswerth, daß auch Gozzoli mit dieser Begebenheit die Engel in Verbindung brachte. Raffael, der in den Loggien des Vatikan denselben Gegenstand behandelte, ließ sie dagegen völlig aus dem Spiel. Ohne Habe, im leichtgeschürzten Gewande und ohne hinter sich zu blicken, entflieht Loth, seine Töchter an der Hand mit sich führend, eiligen Schrittes der brennenden Stadt, die sich im Hintergrunde zeigt.

Sein Weib, neugierig darnach sich umschauend, bleibt in dieser Wendung des Oberkörpers plötzlich versteinert stehen. Mit richtigem Sinne hat sich Raffael auf die wesentlichsten Personen und Motive beschränkt, ohne jedoch von dem religiösen Inhalt der biblischen Erzählung Gebrauch zu machen, der die Benutzung der Engel dabei nicht sowohl gestattet, als vielmehr fordert. In dem Hauptmotiv der Darstellung hat er unserm Künstler offenbar zum Vorbilde gedient.

Unsere modernen, der materiellen Richtung verfallenen Künstler würden diesen Gegenstand allerdings ähnlich wie B. Gozzoli fassen als eine effectreiche Feuersbrunst, aber ohne die sinnige Beigabe der Engel wie überhaupt ohne die naive, dichterische Unbefangenheit des alten Malers. Auf ihre Darstellung würden wir, wenn wir uns nicht irren, anwenden dürfen, was Lessing von dem durch Caylus aus der Ilias entlehnten Gemälde der Pest sagt: „Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters!" Andere dagegen würden das bedeutsamere Ereigniß auf eine gefühlvolle, rührende Trauerscene beschränkt haben, wie etwa Loth mit seinen Töchtern trübe und kopfhängerisch einhergeschlichen kommt oder mit den Einwohnern von Zoar im verdüsterten Kreise zusammensitzt. Welche Kontraste, welche Manigfaltigkeit des Ausdrucks gäbe das eine, welches zarte, thränenweiche Stillleben das andere Bild! Wir müssen gestehen, Genelli hat seinen Gegenstand von einem höhern Standpunkt aus gefaßt; er ist tiefer in die religiösen Beziehungen desselben eingedrungen und hat ihn mit den ewigen Fügungen Gottes, wie es Ton und Zweck der biblischen Erzählung fordern, in Verbindung gebracht. Dabei hat er, wie wir sehen werden, den dabei betheiligten Engelsgestalten die ihnen gebührende Rolle zugewiesen und überdies, soviel mir bekannt ist, zuerst von allen Künstlern die Handlung auf das Gebiet der geretteten Stadt Zoar hinübergespielt, wodurch es ihm gelang, dramatisches Leben hineinzubringen.

Als die Morgenröthe aufging, hießen die Engel Loth eilen. Unvermerkt, in großer Hast und ohne Habe entwich er frühzeitig mit den Seinigen von Sodom, und eben war die Sonne über der Erde aufgegangen, als er vor Zoar ankam. Hinter ihnen aber stiegen glühend die Dampfsäulen empor, gleich wie ein Rauch vom Ofen. Zoar, näher an Aegypten und mithin südlich von Sodom gelegen, erscheint uns zur Rechten; wir haben die Morgenseite des Horizonts vor uns und mögen uns denken, daß die Sonne in diesem Augenblicke düsterroth glühend, wie zürnend und trauernd, über demselben aufgehe. Wir sehen von der um Loths willen geretteten Stadt einen Theil der Mauern und des Thors, inner- und außerhalb desselben die plötzlich aus dem Bette aufgeschreckten, zum Theil noch unbekleideten Einwohner, Männer, Weiber und Kinder, in großer Angst und Bestürzung sich versammeln. Die Nacktheit einzelner Figuren erschien dem Künstler, dem alles auf das Verständniß seines Werkes ankam, nothwendig, um damit nicht nur die Zeit der Handlung, die früheste Morgenstunde, sondern auch das Unverhoffte und Urplötzliche und eben deswegen doppelt Furchtbare jener Begebenheit anzudeuten, wiewohl sich andrerseits darin zugleich auch die antik-plastische Richtung der Kunstweise Genelli's ausspricht, der überall, wo es nur irgend angeht, unbekleidete Figuren anbringt. Und gewiß ist es ein größeres Ver-

dienst, das Werk der ewigen Weisheit, einen organisirten menschlichen Körper, um mit Lessing zu reden, als das Werk sklavischer Hände, das umhüllende Gewand, darzustellen.

Verwirrender Schrecken hat sich der Einwohner Zoars bemächtigt: voll Bangigkeit und Entsetzen schauen die Einen, neugierig die Anderen in die Ferne; ein blinder Greis, von einem Jünglinge geleitet, flieht den gräuelvollen Anblick. Aber die Aeltesten der Stadt, die Hauptgruppe des Vordergrundes bildend, haben sich vor dem Thore versammelt und empfangen hier mit allen Zeichen tiefer Verehrung den ankommenden Fremdling als Verkündiger und Bringer des verheißenen, aber unverdienten Heils, das er selbst bei ihnen finden soll. Sie zeigen in Bewegung und Stellung ganz ähnliche Motive wie Raffaels Abraham, dem die Engel erscheinen, und die anbetenden Magier in den Logen des Vatikan. Dadurch aber, daß der Künstler ihre Aufmerksamkeit theilweise auch der brennenden Stadt zugewendet sein läßt, scheint er andeuten zu wollen, daß beide Vorgänge als Ursach und Wirkung mit einander in Zusammenhang stehen.

Loth ist mit den Seinigen die mäßige Höhe, auf welcher Zoar liegt, eilig hervorgeschritten und hat Antlitz und Arm segnend und beruhigend gegen die Knieenden erhoben. Es sind flüchtige Wandrer, das sieht man, ohne Habe, in vorwärtsschreitender Bewegung; ihre leichtgegürteten Gewänder wehen im Hauch des Morgenwinds, und noch sind die bangen Schauer des furchtbaren Erlebnisses, dem sie kaum entronnen, auf den Gesichtern der Mädchen zu lesen, wiewohl gerade in dieser Beziehung dem Ausdruck größere Lebendigkeit zu wünschen wäre. Sie sind dem Gebot der Engel, nicht hinter sich zu sehen, mit Aengstlichkeit nachgekommen; in ihrem Erscheinen spricht sich das Abgewandtsein der Gerechten und Frommen von den Gräueln der sündigen Stadt deutlich genug aus, ein Motiv, das wir übrigens in der Raffael'schen Darstellung nachdrücklicher hervorgehoben sehen. Noch hat Loth die jüngste seiner Töchter an der Hand. Die Mutter folgte nur langsam nach; das bedächtigere Alter schützte sie nicht vor der verderblichen Neugier, nicht der gemeinen Neugier, sondern, wie sich der Künstler selbst hierüber ausspricht, jener nicht recht klaren Gemüthsbewegung, die mehr Furcht als Glauben bezeugt. Sie hält zögernd den Schritt an und wird in demselben Augenblick, wo sie sich umschauend das göttliche Gebot übertritt, von dem erstarrenden Einfluß des Elements ergriffen und in ein todtes Standbild von Salz verwandelt. Die Wendung ihres Körpers ist wesentlich dieselbe wie bei Raffael, nur daß der letztere die unschöne Verschiebung der Füße vermieden hat.

Durch die Figur der Frau wird unser Blick der Begebenheit im Hintergrunde näher gerückt. Ins Einzelne erkennbar zeigt sich uns hier das Schauspiel der untergehenden Stadt. Menschen und Thiere fühlen sich von den züngelnden Flammen ergriffen. Ungeahnet hatte die Sodomiter das Gericht des Herrn überfallen. Sie erklimmen die höchsten Gipfel der Bäume, sie suchen auf leichten, mit flüchtigen Rossen bespannten Wägen dem rasch nachfolgenden Verderben zu entrinnen; aber umsonst; überall ereilt sie die wüthende Flamme, und wie jene wildaufbäumenden, riesenmäßigen Stiere werden auch sie in den feurigen Schlund rücklings hinabgezogen. Der Künst-

ler hat, um dieses entfernte Ereigniß unsern leiblichen Augen näher zu bringen, die Räume perspectivisch zusammengezogen, weil im Grunde nicht das bloß materielle Auge hier schauen soll, sondern die Einbildungskraft, die selbst die weitesten Entfernungen mit der nöthigen Unterscheidung erfaßt. In dieser Beziehung erlaubt sich die bildende Kunst nicht mehr als die mechanische, welche Mittel erfunden hat, um dem leiblichen Auge gewissermaßen die Kraft der Phantasie zu verleihen. Bei alle dem ist die Zerstörung selbst der Haupthandlung im Vordergrunde nur untergeordnet; sie sollte nicht ihrem unmittelbaren Vorgange, sondern ihren Wirkungen, Folgen und höheren Beziehungen nach dargestellt werden. Die Episode der Rettung der Frommen gewährt den Hauptgesichtspunkt, unter welchem diese Begebenheit überhaupt zu fassen ist.

Die Wirkungen des Naturereignisses und dessen Einfluß auf das Schicksal der Menschen sehen wir aber beherrscht und überwaltet von den himmlischen Mächten, deren zwiefache Thätigkeitsrichtung, die zerstörende und strafende einerseits, die schaffende und beglückende andrerseits, durch die beiden Erzengel Michael und Raphael repräsentirt erscheint. In dieser Auffassung gehören dieselben Genelli eigenthümlich an, dessen Kunstweise sich in ihrer Bildung zugleich am ausgeprägtesten erweist. Die religiöse Beziehung und die Deutung des Gegenstandes sprechen sich in ihrer Erscheinung mit vorzüglicher Klarheit aus.

Am äußersten Rande der Ebene des Mittelgrunds erhebt sich in übermenschlicher Größe der Erzengel Michael, fest und sicher, sein entblößtes Schwert über Sodom ausstreckend, um an ihm das göttliche Strafgericht zu vollziehen, gleich jenem Engel, den David stehen sah zwischen Himmel und Erde, ein bloßes Schwerdt in seiner Hand ausreckend über Jerusalem, um dessen Bewohner durch die Pest zu vertilgen (1 Chronic. 22, 16.) In seiner Gestalt spricht sich die Erhabenheit seines richterlichen Amts, in seiner Stellung die Entschiedenheit seines Vollbringens, womit er die zerstörenden Flammen beherrscht und auf den bestimmten Fleck hinlenkt, auf eine eben so charakteristische als schöne Weise aus. Diese Figur scheint bei längerem Anschaun über ihr eigenes Maß hinauszugehen und ins Unendliche zu wachsen. Mit solchen Gestalten dürften die Künstler wohl wagen, den Kampf der homerischen Götter darzustellen, die sieben Hufen Landes bedecken. Michael erscheint, gleich den Engeln in Orgagna's jüngstem Gericht auf dem Danziger Bilde und anderwärts, in kriegerischer Rüstung mit Panzer, Schild und Schwert, sein Haar fliegt aufgelöst im Winde, und unbeugsam, wie im Zorn, breitet er seine mächtigen Schwingen aus. Bei alle dem liegt etwas Mildes, Weiches, der Ausdruck verhüllter Liebe, in Form und Bewegung des Körpers; von seinem Antlitz aber sehen wir eben nur so viel, daß wir die vollendete Schönheit desselben wenigstens ahnen können.

Ihm gegenüber, näher dem Vordergrunde zu, auf der Mauer der geretteten Stadt sitzt Raphael, der friedenbringende Engel des Herrn, eine anmuthige, ihrem Wesen völlig entsprechende Gestalt, im sicheren Bewußtsein der ihm verliehenen Macht, fest und ruhig mit übergeschlagenem Knie, im Vollziehn des göttlichen Gnadenactes begriffen. Dem Lufthauche gleich, der die Wolken am Morgen leise vertreibt, wehrt er mit sanfterhobener Rech=

ten die flammenden Rauchmassen ab, daß sie zurückweichend in entgegengesetzter Richtung dem Zuge folgen. Mit unkriegerischem Gewande angethan, hält er den Oelzweig des Friedens in seiner Linken, und auch seine Schwingen bewegen sich in angemessener Weise wie bei einem Vogel, der von seinem Fluge auf dem Erdboden auszuruhen kommt. In der Art übrigens, wie dieser Engel seinen rechten Arm bewegt, und in der Armbewegung Loth's liegt etwas Uebereinstimmendes, und wie jener das schöne Zeichen des Oelzweigs, so hält dieser die friedenkündende Gestalt seiner Tochter mit der Linken gefaßt.

Nichts kann in der That das einheitliche Wesen der in einem und demselben Moment strafenden und beglückenden Allmacht anschaulicher darstellen, als die Art und Weise, wie es hier durch die beiden mit einander in lebendiger Wechselwirkung stehenden Engelgestalten geschehen ist, eine Darstellung, ähnlich dem jüngsten Gericht, wo der weltrichtende Heiland in demselben Moment beseligt und verdammt und die Doppelhandlung des Emporsteigens der Seligen und des Niedersturzes der Verdammten auf einen Blick zu unserer Anschauung gelangt. So gefaßt empfängt die Zerstörung Sodoms die Bedeutung des Weltgerichts. Daß diese Idee dem Künstler vorgeschwebt, daran ist nicht zu zweifeln, sie liegt klar in der Bildung der beiden Engel und ihrem Verhältniß zu einander ausgesprochen, und wenn sie weniger bestimmt in dem übrigen Theile der Komposition sich kundgiebt, so ist allein die unüberwindliche Spröbigkeit des Stoffs daran Schuld. Obgleich der biblische Bericht von diesem Geschäft der Engel bei der Zerstörung Sodoms keine Erwähnung thut, haben sowohl Gozzoli wie Genelli im Einklang mit früheren Erzählungen der H. Schrift geglaubt, sie dabei in Anwendung bringen zu müssen. Inzwischen aber lassen wir hierüber den Künstler selbst, dessen Ansichten über sein Bild auch im Obigen bereits hier und da ihre Stelle gefunden, zum Schluß noch mit seinen eigenen Worten reden.

„Gott thut Alles selbst; aber es sind seine Kräfte, die er zu jeglichem Geschäft von sich aussendet. Die unterste dieser Kräfte zeigt sich der Anschauung hier in dem Feuer; aber auch höhere Kräfte waren dabei, jene zu lenken; und diese höheren Kräfte waren keine todten Kräfte. Lebendige Kräfte aber stellen sich dem geistigen Sinne dar als Personen; sie sprechen des Menschen Gemüth direct an und können von demselben vernommen und verstanden werden, wenn dasselbe sich rein zu erhalten weiß. Es sind Gottes Engel; es sind vorzüglich die sieben Fürsten um Gottes Thron, und hier besonders die ersten beiden. Ueberall, wo der Künstler die himmlischen Wesen in einem Bilde mit den sterblichen Erdbewohnern zusammenzustellen hat, soll er jene vor diesen auszeichnen nicht allein durch Schönheit, sondern auch durch eine ansehnlicheren Wuchs, obwohl nicht so übertrieben, daß es den Eindruck einer scheulosen Mittheilung zerstören könnte; es soll eine vorzügliche, aber doch immer eine menschliche Größe der Gestalt beobachtet werden. Hier aber, wo sie einsam und in einem himmlischen Geschäfte — und einem fürchterlichen begriffen erscheinen, hier sollen sie entschiedene Kolosse sein über alle menschliche Größe hinaus, obschon sie nach Perspective und Haltung ihren Ort in natürlicher Maßgebung behaupten müssen. Aus diesem Grunde meine ich, daß selbst in einem Bildercyklus, wenn auch früher der

Künstler den Engel Michael unbewaffnet dargestellt hätte, derselbe ihm dennoch hier den Panzer anlegen dürfe, als dem eigentlichen Strafengel. Er hat sich eben hier in seine Strenge verwandelt, will eben nicht in Milde gehüllt den Menschen Vertrauen einflößen. Aber es darf meines Ermessens kein goldener Panzer sein, weil glänzend Gold das hier herrschende Feuer abspiegelnd zu übereinstimmend damit auffallen würde; vielmehr sollte er wohl eine recht kräftige, azurblaue Farbe haben; doch würde ich ihn immer etwas glänzend machen, daß die dunkeln Reflexe vom Feuer im blauen Grunde wie finstere Drohungen hervorbrächen. Es versteht sich von selbst, daß die Engel hier mit ihren großen weißglänzenden Flügeln versehen sein sollen, wenn auch der Künstler sie früher einmal unbeflügelt dargestellt hätte. Schon damals, als sie Loth's Familie hinausführten, mußten sie sie wieder angelegt haben; denn sie wollten nicht mehr täuschen; gegentheils wollten sie schützen, abwehren, decken; die Flügel aber sind zugleich das Symbol jener Unnahbarkeit, die nicht erreicht, nicht erfaßt wird, und ebenso der schirmenden Macht."

Diese trefflichen, auch die Art der farbigen Ausführung des Bildes berührenden Erläuterungen habe ich um so lieber wörtlich aufgenommen, als sie vorzüglich geeignet sind, uns Genelli auch als einen denkenden und zugleich als einen solchen Künstler zu zeigen, der sich über seine Gedanken auf eine ebenso anschauliche und bündige als schöne Weise auszusprechen weiß. Und auch insofern gehört er demnach zu den seltneren Erscheinungen der heutigen Kunstwelt.

R. M.



SHAKSPEARE.

L. Schwanthaler inv. Ios. Unger sc.

XIII.

Shakespeare

von

Ludwig Schwanthaler *).

Zu den frühern Arbeiten L. Schwanthalers gehört eine Shakespeare-Statue, die in der Stiegenhalle des königl. Hoftheaters zu München aufgestellt ist. Da sie den späteren Ansprüchen des Künstlers nicht mehr genügte, so entschloß er sich, mit Zugrundelegung ihrer Hauptmotive, eine sehr veränderte Skizze derselben zu entwerfen, von der wir den beiliegenden Umriß mittheilen.

Es ist ein großer Fortschritt der neuesten Sculptur, daß sie der ikonischen Statue ihr Recht wiedergegeben hat, welches sie im weitesten Umfange bei den Römern, in einem ausgezeichneteren Grade aber bei den Griechen genoß. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue, aber die Hellanodiken erkannten erst dem dreimaligen Sieger eine Bildnißstatue zu, und gewiß war man mit deren Ertheilung nicht sowohl deshalb so sparsam, weil man den Menschen dadurch zur Gottheit zu erheben fürchtete, als aus Achtung vor den Anforderungen der Schönheit, die man nicht verletzen mochte. Denn allerdings ist die äußere Aehnlichkeit einer solchen Statue zunächst die Hauptsache, wiewohl man dem individuellen Wesen einen Zug des Idealen aufdrücken kann, wenn man den geistigen Ausdruck vorherrschen läßt. Der Kopf der Schwanthaler'schen Statue stimmt völlig mit dem des Roubillac'schen Standbildes überein, welches Garrick bekanntlich ins britische Museum schenkte, und wurde von unserm Künstler einer bronzenen Medaille entlehnt, über die derselbe etwas Näheres mir nicht anzugeben vermochte. Dieser Theil der Statue hat demnach wahrhaft ikonische Geltung. Ob aber auch Gestalt, Größe und Haltung der Figur der historischen Individualität Shakespeare's vollkommen entsprechen, vermögen wir nicht zu entscheiden. In der Stellung des Körpers, in der Wendung des Hauptes, in der Lage der Arme,

*) Hierzu ein Umriß.

in Beiwerk und Kleidung liegt wenigstens nichts, was mit dem geistigen Wesen und Wirken des großen Dichters im Widerspruch stände. Die Figur ruht auf dem rechten Fuße, in nachlässiger, aber doch edler Stellung, mit dem linken Arm auf die komische Maske einer Hermide gestützt, an deren unterer Basis die tragische Maske angelehnt erscheint. Die linke Hand hält eine Rolle; der Kopf ist in freier, aufrechter Haltung nach rechtshin gewendet. Bewegung und Stellung sprechen sich deutlich aus. Es ist die betrachtende Ruhe des Dichters, der mit heiterem klarem Blicke in die vor ihm liegende Wirklichkeit schaut und, was er hier mit scharfer Auffassung ergriff, uns in lebendigen Gestalten zu vergegenwärtigen sinnt. Vielleicht hat der Künstler an den Augenblick gedacht, wo der Bühnendicht.r der Probe eines seiner Stücke beiwohnt. Eine solche Situation, in welcher derselbe seine Dichtung gleichsam von neuem wiedergebärt, während Auge und Ohr auf den äußeren Vorgang gerichtet sind, läßt nach innen und außen die vollkommenste Entfaltung seiner dichterischen Persönlichkeit zu, wodurch sie vorzugsweise befähigt wird, ein Gegenstand plastischer Darstellung zu sein. Denn diese verlangt ein scharf und glänzend hervortretendes äußerliches Gepräge, desgleichen die Dichter im Leben nur selten zur Schau tragen. Die durch eine solche Situation bedingte dramatische Bewegung der Figur sehen wir aber gezügelt und gebunden durch die Gemessenheit plastischer Bildung, die ja überall die Ruhe der griechischen Göttergestalten anstrebt, ohne der Aehnlichkeit und Bewegtheit des individuellen Lebens Abbruch zu thun. Dabei ist die ungezwungene Stellung der Persönlichkeit des Dichters, die Anordnung der geschmackvoll behandelten Gewänder dem dargestellten Moment sinniger Ruhe vollkommen angemessen, indem der obere, geistige Theil der Gestalt aus der Umhüllung des Mantels, der die Füße eng umschließt, mit überwiegender Klarheit hervortritt.

R. M.

XIV.

Revue der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste.

Obgleich es Vorsatz und auch öffentlich ausgesprochen war, daß die Kunstkataloge von Rud. Weigel künftighin diesen Münchner Jahrbüchern beigegeben werden sollten, so haben es die Verff. nachfolgender Revue, Hermann Marggraff und Rudolf Weigel, nach genauerer Ueberlegung der Für und Wider, für angemessener und zweckmäßiger gehalten, zu einer gemeinsamen Uebersicht der jüngsten Erscheinungen auf dem Gebiete der vervielfältigenden Kunst sich zu vereinigen und immer nur das Neueste und Erwähnenswertheste dem Publikum übersichtlich vorzuführen.

A. Gallerie-Werke. Wir verstehen hierunter die durch Steindruck oder Grabstichel vervielfältigten Werke älterer Meister, die in öffentlichen oder Privatsammlungen aufbewahrt werden, und beginnen unsern Bericht mit den Nachbildungen der Hauptgemälde aus den beiden berühmtesten Gallerien in Deutschland, der Dresdner und der Münchner. Von jener haben wir sogar zwei neben einander bestehende und fortlaufende Werke, welche die vorzüglichsten Gemälde derselben in lithographischen Nachbildungen zu vervielfältigen bestimmt sind. Wir führen sie mit ihrem vollständigen Titel auf:

Die vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Gallerie in Dresden. Nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Herausgegeben von Hanfstängl. 11tes, 12tes u. 13tes Heft. Dresden, 1838. 1839. Roy. Fol. Subscr. Preis, Weiß Pap. 5 Thlr. Chines. Pap.

6 Thlr. Einzelne Blätter zu erhöhten Preisen auf Chines. Papier. — Das 11te Heft dieses allgemein anerkannten und von deutschen Künstlern, hauptsächlich dem Herausgeber, ausgeführten Werkes enthält: die Nacht, von Correggio; Gabriel Metzu und seine Frau; Joseph stellt seinen Vater Jacob dem Pharao vor, von Ferdinand Bol. Das zwölfte enthält: Amor, seinen goldenen Pfeil schärfend, nach dem berühmten Pastellbilde von Mengs; Niederländische Dorfschenke, von Teniers; Tomiris erhält die Nachricht von der verlorenen Schlacht gegen die Perser, von Guercino da Cento. Das dreizehnte enthält: Die Sängerin von Caspar Netscher; der Trompeter, von Gerard Terburg; und der berühmte Liebesgarten, von Rubens.

Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der Königl. Galerie zu Dresden, gezeichnet und lithogr. von Dresdner und Pariser Künstlern. Mit einer Beschreibung in deutscher, französischer, englischer und italienischer Sprache. (Vom Herrn Inspector Frenzel). Leipzig. Wunder. 1833—1838. groß Fol. Jedes Heft Chines. Papier 6 Thlr. Vor der Schrift, 8 Thlr. Die Blätter werden auch einzeln ausgegeben.

Die fünfte Lieferung enthält: Die Pianofortespielerin, nach Caspar Netscher; Ruysdael's berühmte Jagd; David mit dem Haupte des Goliath, nach Dominico Feti; Rembrand und seine Frau. Die Lithographien sind von Weber, Deroy, Garnier und A. Maurin. Der Text ist eine erfreuliche Zugabe.

Königl. bayerische Pinakothek zu München und Gemälde-Gallerie zu Schleißheim. Mit Sr. Majestät des Königs von Bayern allerhöchster Genehmigung in lithographischen Abbildungen herausgegeben von der Kunstanstalt von Piloty und Löhle in München. 19te bis 21ste Lief. München 1838. Roy. Fol. Das 19te Heft dieser von Jahr zu Jahr mit größerer Sorgfalt ausgeführten Blätter enthält: Plünderung nach Ph. Wouwerman von J. Wölffle: die Kinder Jesus und Johannes nach Scarsellino da Ferrara von F. Piloty. Das 20ste: Aussöhnung der Sabiner und Römer nach Rubens von Wölffle; holländische Zechstube nach D. Teniers von Wölffle. Das 21ste: heilige Familie nach Raphael (aus der Privatsammlung des Königs von Bayern) von Piloty, und Viehstück nach H. Roos von R. Eberle. Dieses Werk schließt sich dem früher erschienenen berühmten Werke der Pinakothek an (München, in der Lit. art. Anstalt der Cot-

ta'schen Buchhandlung) davon jetzt und seit Kurzem eine neue Auflage erscheint.

La Reale Galleria di Torino illustrata da Roberto Azeglio. Torino (1836—38) gr. Fol. Jedes Heft 4 Thlr. 10., 11. u. 12. Heft.

Die Abbildungen sind Kupferstiche, gefertigt unter Leitung des Cavaliere Toschi. Das 10te Heft enthält: la sacra famiglia, nach van Dyck; la buona madre, nach Franz Mieris; Martin Luther (?) nach Hans Holbein; S. Maria Maddalena, nach Rubens. Das 11te Heft, womit zugleich der zweite Band beginnt, enthält: la contadina e il soldato, nach Rubens; Maria vergine col bambino, nach Bernardino Lanini; Paese, nach Poussin; Il cardinale Roberto di Leénoncourt, nach Hans Holbein. Das 12te Heft: la Battaglia di Torino, nach Huchtenburg, Portrait eines knieenden Mannes nach H. Aldegrever, Besuch bei Elisabeth nach Aldegrever, Landschaft mit Ruinen nach G. P. Pannini. Außerdem ist ein sehr weitläufiger Text beigegeben, der aus der tiefsten Brust der (italienischen) Gelehrsamkeit Athem holt und pedantisch genug ist, sich bei der Erklärung des Lutherbildes über 12½ Seiten auszubreiten.

Pinacoteca della Imp. Reg. Academia Veneta delle belle arti illustrata da Francesco Zanotto. 2 vol. Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Antonelli. 1834—38. gr. Fol.

Von diesem in Kupferstichen ausgeführten Werke ist mit dem 50sten fasciculo das Werk beendigt. Jedes Heft enthält zwei Kupferstiche, nebst vorzüglichem Text, Erklärung der Bilder und Biographieen der Maler enthaltend, mit den geistreich ausgeführten Porträts der Maler geschmückt. Der Herausgeber und Verf. des Textes hat viele der letzteren selbst radirt. Das Werk schließt mit einer ausführlichen bis auf die Gegenwart fortgeführten Storia della pittura Veneziana. Die innere Einrichtung des Werkes, wie die Bearbeitung des Textes insbesondere, kann bei allen Unternehmungen ähnlicher Art zum Muster dienen. Der Preis, 16 Gr. à Heft, ist äußerst billig gestellt.

Gemälde-Sammlung Sr. königl. Hoheit des Don Augusto, Herzogs von Leuchtenberg und Santa Cruz, Fürsten von Eichstädt u. s. w. In Umrissen auf Kupfer mit deutschem und französischem Texte, herausgegeben von J. N. Muxel, Inspector. München, in Comission bei Finsterlein. Royal-Quart. Jedes Heft 1 Thlr. 4 Gr. Man kann diese radirten Umrisse vom Herausgeber, Voltz,

H. Adam u. A. nach den Gemälden einer der schönsten fürstlichen Gemäldesammlungen im Allgemeinen als geistreich bezeichnen.

Frankfurter Bildergallerie oder Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus Frankfurts öffentlichen und Privatsammlungen. Nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Zwei Hefte. Frankfurt a. M. Joseph Bär (lithographische Anstalt von B. Dondorf). Folio. Jedes Heft 2 Thlr. 16 Gr.

Enthält aus dem Städel'schen Kunstinstitut das Portrait des Knipperdolling nach Quintin Messys, lithogr. v. Heister, Maria mit dem Christuskinde und Engeln nach Angelico Fiesole, von Bauer, das heilige Kind im Lehnstuhl, nach Rubens; aus der Gwinner'schen Sammlung: der Cavalier in der Dorfschenke, nach Johan Steen; aus der Finger'schen Sammlung: Rückkehr von der Jagd, nach Wouverman (so viel wir wissen, früher in Dresden); endlich eine Madonna, nach Perugino. — Wenn auch nicht nicht allen hier abgebildeten Malerwerken eine hohe Bedeutung, noch im Allgemeinen den lithographischen Abbildungen ein großer Grad von Vorzüglichkeit zugestanden werden kann, so scheint es doch nicht unwichtig, wenn auch die einzelnen Städte wie Hamburg, Leipzig, Königsberg, Köln u. s. f. dem Beispiele Frankfurts folgen und ihren Vorrath an alten Malerwerken durch Abbildungen dem kunstliebhabenden Publikum näher bringen wollten.

B. Sammelwerke, Abbildungen nach Originalölbildern oder Fresken u. s. w. lebender Künstler.

Neue Malerwerke aus München, eine Auswahl von 48 neuern Gemälden vorzüglicher Künstler in München, in lithographischen Nachbildungen von Fr. Hohe und Andern. Mit einer Einleitung über Entwicklung und Gang der neuern Malerei in München und mit biographischen Skizzen einzelner Künstler. München 1838. Roy. Fol. Chines. Papier. Jedes Heft von 3 Lith. 6 Thlr.

Enthält bisher in zwei Heften: die Bavaria, nach einem Gypsmodell des Prof. Schwanthaler. (Die Statue selbst wird von Stiglmaier in Erz gegossen und ist bestimmt, auf der Sendlinger Höhe aufgestellt zu werden.) Das Reichsfest des Friedrich Barbarossa zu Mainz, nach Schnorr, auf Stein gezeichnet von Heiz; Rückkehr einer griechischen Familie nach ihrer zerstörten Wohnung, im Hintergrunde ein Theil von Athen, Tempelreste, die Akropolis, nach P. Heß lithogr. von Hohe. (Das Original befindet sich jetzt im Besitze der Kaiserin von Rußland.) Sikyon nach Rottmanns für die Arkaden bestimmter, in

enkaustischer Malerei auszuführender Zeichnung, lithogr. von Hohe. Die geringere Fähigkeit des Steindrucks, landschaftliche Sujets in voller Wirkung wiederzugeben, beweist sich auch hier. Ferner: badende Römerinnen, nach Aug. Riedel, effektreich lithographirt von Hohe, sonst des Gegenstandes wegen, der mehr mit bequemer französischer Sinnlichkeit, als mit Originalität behandelt ist, wenig hieher passend; via mala (Straße von Graubündten nach Tyrol) nach G. Heinlein, lithogr. v. Hohe; Trinitarier, welche sich mit Botanik beschäftigen, nach A. v. Bayer, einem Maler, der sich durch seine in voller Tagesbeleuchtung gehaltenen Architecturen bekannt gemacht hat. — Der Herausgeber, Friedrich Hohe, machte sich früher bereits viel Ruf durch seine Pferdestücke nach Wouverman, Heß und Heideck.

Die Fresco-Gemälde der Königl. Allerheiligen-Kapelle zu München. Von Heinrich Heß und den unter dessen Leitung mitwirkenden Künstlern J. Schraudolph, C. Koch und J. B. Müller. Lithographirt und herausgegeben von J. G. Schreiner. München, 1837. 38. Roy. Fol. Jedes Heft 6 Thlr. Bis jetzt sind von diesem trefflichen Werke 4 Hefte in 12 Blättern erschienen, mit folgenden Darstellungen: Moses, den Quell aus dem Felsen schlagend, eine Himmelfahrt, David und Saul, Josua und Samuel, Jeremias und Daniel, Jesaias und Hesekiel, Maria, die Anbetung der Könige und Hirten — überall ernster, religiöser Sinn, Anschmiegen an den alten Typus, aber mit selbstständiger Freiheit des Geistes, indeß mehr Lieblichkeit als imponirende Größe. Die Lithographien (mit Ton gedruckt) sind vorzüglich gelungen, wie es von einem genügend berühmten Künstler wie Hr. Schreiner zu erwarten war.

Christliches Kunststreben in der Oesterreichischen Monarchie. Herausg. durch P. Bohmann's Erben in Prag. Wien, gedruckt bei den P. P. Mechitaristen. 1838 Chines. Papier. Roy. Fol. Subscr. Preis für 4 Hefte in 4 Bl. 7 Thlr.

Ein aller Anerkennung und Theilnahme würdiges Unternehmen, dessen Zweck es ist, die erhabenste Richtung der Malerkunst, die christliche religiöse, und zwar wie sie sich in der österreichischen Monarchie gegenwärtig manifestirt, zu vertreten und durch Abbildungen dahin einschlagender Gemälde neuerer Künstler den Sinn dafür bei dem Publikum lebendig zu machen. Prag und Wien können sich rühmen, eine Genossenschaft von Künstlern zu besitzen, welche, den breiten und bequemen Weg der modernen Effekte und Alltagsmotive verschmähend,

auf der jetzt wenig betretenen Bahn der religiösen Malerei zu den sonnigen Höhen der Kunst emporstreben, unbekümmert um den Beifall der Menge und allein geleitet und gestärkt durch das ihnen inwohnende Bewußtsein ihres reinen Strebens. Zu den Vetretern dieser Richtung in Oesterreich gehören besonders Kupelwieser, Führich und Steinle. Die drei ersten Lieferungen des angezeigten Werkes, jedes 1 Blatt, enthalten Lithographien nach Steinle, Kupelwieser und Tunner. Von ersterem befindet sich hier ein frommes anmuthiges Bild, die Abbildung der Mutter Gottes durch den heiligen Lucas, ein Motiv voll Süße und lieblicher Andacht, von einfacher und ungekünstelter Ausführung. Steinle ist außer dem österreich. Staate bisher vorzüglich durch die Stiche von Ruscheweyh bekannt und ein treuer Nachfolger Overbeck's. Nach Kupelwieser, dem das Verdienst gehört, geraume Zeit hindurch den schlechteren Tendenzen selbst ohne Genossen entgegengestanden zu haben, ist das „Gebet des Moses"; nach Tunner, einem bisher uns unbekannten Maler, eine heilige Familie, wo die Figuren nur zu statuarisch neben einander gestellt sind. Die Lithographieen sind von Fr. Leybold und Faust Herr. Der Prospect spricht sich über das Unternehmen in würdiger Weise aus.

Findens Royal Gallery of British Art. Dedicated by Command to her Majesty. London, published for the proprietors by F. G. Moon. 1838. 39. Roy. Fol.

Ein gewichtiges Nationalwerk, enthaltend die vorzüglichsten Gemälde der berühmtesten englischen Maler der Gegenwart, gest. von den ausgezeichnetsten Kupferstechern Englands. Die uns vorliegenden zwei Hefte enthalten: Scene from the Beggars opera by G. S. Newton, für die Marquise von Landsdown gemalt, gestochen von Finden. (Newton, ein Nordamerikaner, ist geb. 1795, st. 1835). The taming of the shrew, (Akt IV. Sc. 3) von C. R. Leslie, war im Besitze des verstorbenen Earl von Egremont. Leslie ist von amerikanischer Abstammung, aber in London geboren. Das Blatt ist gest. von C. Rolls. Greek fugitives, gemalt von Eastlake, gest. von J. Goodyear; die Scene ist auf der Felsenküste von Napoli di Romania. The Ruins of Carthage, gem. von Will. Linton, gest. von J. T. Willmore, im Vorgrund der verbannte Marius. Neapolitan peasants, zum Feste der Pié di Grotta den 8 Sept. ziehend, gemalt von T. Uwins für den Earl of Normanton und gestochen von S. Sangster. The Smuggler's intrusion nach einem herrlichen Gemälde Sir D. Wilkie's aus der Classe

der häuslichen Scenen dieses großen Meisters, des Schottländischen Teniers, wie ihn der Verfasser des Waverley nennt. Meisterhaft gestochen von F. Bacon und Sir Robert Peel dedicirt, in dessen berühmter Gemäldegallerie sich das Original befindet. Die Stiche sind, wie man von einem englischen Nationalwerke dieser Art erwarten kann, ausgezeichnet. Jährlich erscheinen 3 Hefte mit 3 Kupferstichen nebst englischem Text, jedes Heft kostet 8 Thlr 12 Gr. Finden's Gallerie ist ein würdiges Seitenstück zu den Engravings from the pictures of the national gallery, published by authority by the associated engravers, bis jetzt 6 Hefte, Roy. Fol., ein Werk, welches in Abbildungen nach den in der National-Gallerie befindlichen Gemälden älterer Meister und in begleitendem englischen und französischen Texte besteht.

Galeries historiques de Versailles publiées par l'ordre de S. M. Louis Philippe I., Roi des Français, par Ch. Gavard. Paris, 1837—39.

Hiervon erscheint eine Prachtausgabe mit Holzschnitten, Vignetten u. s. w. im Text, die Stiche auf chines. Papier. gr. Fol. Jede Lieferung mit vier diagraphischen und pantographischen Stichen kostet 1 Thlr. 16 Gr. Das Werk ist auf 200 Lieferungen berechnet. Es erscheint davon auch eine mittlere Ausgabe, die Lieferung zu 20 Gr. ferner eine kleine Ausgabe, welche eine Auswahl bringt, in Quart, die Lief. zu 8 Gr. Von geschichtlichem Interesse! Die gesammte Historie Frankreichs, besonders die des Hofes von Versailles in seiner glänzendsten und langweiligsten Periode, dann die der Kaiserzeit, spiegelt sich in den Porträten und Porträtstatuen der Prinzen und Prinzessinnen, der Maitressen und Marschälle, den Abbildungen von Belagerungen und Schlachten zu Meer und Land, den Ansichten von den Gärten und Baulichkeiten zu Versailles und anderwärts. Gavard ist als Erfinder des Diagraphen bekannt, die Platten sind durch die Maschine gearbeitet, und wenn auch gelungen, doch eben als Maschinenarbeit etwas eintönig.

Musée moderne. Tableaux, Sculptures et Dessins choisis des artistes Belges contemporains, lithographiés par Paul Lauters et Charles Billoin. Bruxelles 1838. Fol.

Die beiden bisher erschienenen Hefte enthalten: die Auffindung des Kreuzes, nach Paelinck; Andernach, nach Bossuet; Landschaft, nach van Assche; la bénédiction, nach Braekeleer; ein Genrebild „der Reisende," nach Verboeckhoven.

Heft II: Seeküste, nach Verboeckhoven; eine Verkleidung, Genre-

bild nach Madou; eine Ansicht des Dorfes Schaerbeck, nach J. de Jonghe; Scene aus den Geusenkriege (1566) von dem berühmten de Keyser, dem Maler der Schlacht von Courtenay; Büste der Francesca da Rimini, nach G. Geefs. Lauters ist als guter Zeichner bekannt, sowohl die von ihm als von Billoin herrührenden Lithographien sind geschmackvoll. Diesem Werke schließt sich an:

Album lithographié par Lauters et Fourmois, d'après les Principaux Peintres Flamands et Hollandais du Royaume des Pays-Bas; sous la Direction de E. J. Verboeckhoven. Publ. et impr. par de Wasme, à Bruxelles. Roy. 4 10 Thlr. 12 Gr. Von diesem Album lebender belgischer Künstler (Wappers, Geirnaert, E. J. und L. Verboeckhoven, de Jonghe, Schelfhout, VandeZande-Backhuizen, van Assche, J. E. Schotel, Ommeganck, Moerenhout, Paelinck, Eeckhout, B. J. van Hove, Madou, Regermorter, Vervloet, Navez rc. rc.) sind bis jetzt 60 Blätter erschienen, sämmtlich unter der Direction des berühmten Verboeckhoven, was ihren Werth begründet, wenn nicht schon die Namen der als Zeichner und Lithographen gleich ausgezeichneten P. Lauters und Fourmois ihre malerische und geschmackvolle Ausführung voraussetzen ließen. Sämmtliche Lith. in 8 u. qu. 8 sind auf Chines. Papier. abgezogen.

Gallerie of Danske kunstneres Arbeider, udstillede i det Kongelige Academie for de skjönne Kunster i Kjöbenhavn. Udgive i lithographerede Blade vet Em. Baerentzen et Co. (Galérie d'oeuvres d'artistes Danois etc.) (1838) Roy. Fol. Jedes Heft zu 3 Lith. 2 Thlr. 8 Gr. Chines. Papier 2 Thlr. 16 Gr.

Dies Werk verspricht insofern von Interesse zu werden, als es uns die terra incognita der dänischen Malerei näher rücken wird. Das erste Heft indeß enthält nicht viel Bedeutendes, nur Genrebilder, nach Küchler und Gemzöe. Das Beste darunter sind drei römische Mädchen, nach A. Küchler von E. Lehmann lithographirt.

C. Künstler-Porträts.

Hieher gehören besonders folgende Werke: Porträts düsseldorfer Künstler, nach dem Leben gezeichnet und radirt von Fr. Meyer. Düsseldorf 1838. 4. I. Heft 1 Thlr. Chines. Papier 1 Thlr. 12 Gr.

Bei der allgemein in Norddeutschland verbreiteten Vorliebe für die Maler der Düsseldorfer Kunstschule ist diesem Werke um so eher ein günstiges Prognostikon zu stellen, da die Porträts wirklich geistreich ge-

zeichnet sind, obgleich es an energischer Auffassung der Individualitäten fehlt. Das erste Heft enthält die Porträts von H. Plüddemann, E. Deger, C. F. Lessing und Ch. Köhler.

Künstler-Porträts. 2 Hefte mit 8 Blättern. Franz Stöber, Leimgrube, Jägergasse, No. 30. 1834. gr. 4. Jedes Heft 2 Thlr. Chines. Pap. 3 Thlr.

Enthält sehr geistvoll nach Zeichnungen von J. Dannhauser radirte Porträts Wiener Künstler. Jedenfalls spricht sich hier eine charakteristischere Auffassung und mehr Energie in der Individualisirung aus, als in dem Werke des Düsseldorfer Meyer.

Carl Küchler, Schüler von Vogel in Dresden, fängt an eine Reihe von Porträts deutscher in Rom lebender Künstler zu geben, à Blatt, Fol., auf Chines. Papier 18 Gr. Unter diesen Porträts finden sich die von Overbeck, Martin Wagner, Reinhart, Koch und Thorwaldsen.

Les artistes contemporains. Portraits lithographiés d'après nature par C. Baugniet. Bruxelles. gr. Fol. Jedes Heft zu 3 Bl. 1 Thlr. 16 Gr. Chines. Papier 2 Thlr. 4 Gr.

Das erste Heft dieses in Brüssel erscheinenden Werkes enthält die Porträts von Paul Delaroche, Louis Gallait und Hippolyte Sebron; Kniestücke in passenden Umgebungen, mit Begleitung von Notizen über Leben und Werke der Künstler.

Diesen schließen sich an Scenen aus dem Leben der Künstler, wie die in Brüssel erscheinenden

Scènes de la vie des peintres de l'école Flamande et Hollandaise. 1. Livr. Bruxelles, sociétés des beaux arts. 1839. Roy. Fol. Chines. Papier (4 Thlr.)

Enthält folgende vortrefflich lithographirte Darstellungen: A. van der Meulen bei der Belagerung von Valenciennes, Text von Baron de Staffart, und Adrian Brouwer bei seinem Schüler J. van Craasbeek, Text von Baron Reiffenberg. Die in altniederländischem Geiste empfangenen und wiedergegebenen Compositionen von Madou sind außerordentlich gelungen zu nennen. Der Text enthält vollständige Lebensbeschreibungen und Charakteristiken der Künstler und ist zugleich mit schönen und charakteristischen Vignetten in Holzschnitt geziert.

Hieran knüpfen wir:

Collection de portraits des Contemporains. D'après les médaillons de P. J. David, d'Angers, statuaire, publiée sous la direction de David, P. Delaroche et H. Dupont. Par la société

du trésor de numismatique et de glyptique. Procédés de M. Achille Collas. Roy. 4o. Hautrelief-Stiche in der bekannten Collas'schen Manier. Das Werk hat die Anerkennung, die es verdient, bereits gefunden. Bis jetzt 8 Hefte à 12 Blätter nebst Text, jedes 2 Thlr. 18 Gr.

D. Illustrationswerke.

Dies gegenwärtig so beliebte Genre ist ursprünglich eine britische Erfindung und hat jetzt in Frankreich, wo sich die berühmtesten und genialsten Künstler wie z. B. Horace Vernet durch Zeichnungen seiner annehmen, einen glänzenden Aufschwung genommen. In Deutschland ist dies Genre bisher im Ganzen stiefmütterlich gepflegt worden; man behilft sich meist mit Abklatschen, die aber im Vergleich zu den Originalholzschnitten unrein und mit Schwarz überfüllt erscheinen und in den lichteren Stellen den Zusammenhang vermissen lassen, da der Gyps in die feinern Linien nicht tief genug eindringt. Oder man wendet sich, wo man einen geschickten deutschen Zeichner gefunden hat, an französische und englische Holzschneider, während das Stuttgarter Industrie-Comptoir geschickte deutsche Holzschneider, aber mittelmäßige Zeichner beschäftigt. Dagegen hat Deutschland mehrere treffliche Arbeiten in Illustrationswerken, welche nicht bloß dazu dienen sollen, den Text eines Buches zu verschönern, sondern sich je nach Lust und Neigung des Künstlers nur an diesen oder jenen Gedanken eines Dichters halten und bei denen das Bild, nicht der Text, als Hauptsache erscheint.

a) Wir beginnen hier mit einigen von der Menge jener Illustrationen, welche mehr zur Ausschmückung des Textes dienen und, wie man fast sagen möchte, in der Form veredelter Bilderbücher auftreten; es sind dies die Luxuseditionen berühmter, vielgelesener oder klassischer Bücher. Hierher gehören besonders die englischen und französischen Illustrationswerke. Ein Meisterwerk unter diesen ist

Paul et Virginie et la chaumière Indienne; Paris, Curmer. 1838. Roy. 8. Die vortrefflichen und geistreichen Illustrationen dieser édition de luxe sind nach den Zeichnungen der berühmtesten französischen Zeichner und Maler: T. Johannot, P. Huet, E. Isabey und besonders Meissonier, von Branston, Smith, Williams, Ad. Best in Holz geschnitten. Der Preis dieses Werkes ist 16 Thlr. — Eine kleine Ausgabe von Paul und Virginie, ebenfalls mit Illustrationen, erschien bei Masson fils; Pr. 2 Thlr.

Hierher gehört auch die „Geschichte des Kaisers Napoleon," mit Illustrationen von Horace Vernet; Abklatschungen davon in der deutschen

Ausgabe (Leipzig, Weber) Roy. 8. In 30—36 Lieff. à 4 Gr. Ferner:

Histoire de Gil Blas de Saintillane, par le Sage. Vignettes par Jean Gigoux. Paris. gr. 8. 6 Thlr.

Oeuvres complètes de Molière, avec 600 gravures sur bois par Tony Johannot. 2 vols. Roy. 8. Paris, 1838. 10 Thlr.

Contes et nouvelles de la Fontaine, mit Vignetten nach P. Roqueplan, Johannot, Boulanger. Paris. Roy. 8.

Ferner die Ausgaben von Cervantes Don Quixote, mit 800 Bildern und Vignetten nach T. Johannot (Abklatsche hiervon in der deutschen Ausgabe, Stuttgart) und les mille et une nuit, par Galland, mit 2000 Holzschnitten von F. Groß, Stuttgart; dann die pictorial edition of Shakspere, London, Charles Knight et Co. 1838. Roy. 8. Erscheint in 6 Bänden und 44 Heften, welche einzeln verkauft werden. Bis jetzt sind zwei Hefte erschienen, durch ihre von den berühmtesten Holzschneidern gefertigten Bilder gleich sehr interessant für den Kunstfreund wie für den Antiquar. Das erste Heft enthält Two Gentleman of Verona. Die Titelverzierung ist von W. Harvey; mehrere der Figuren im Vorwort aus Titian Vecelli's Trachtenbuch, im Texte selbst viele nach zum Theil sehr seltenen alten Kupferstichen, Münzen, Miniaturen, eine Räuberscene nach Salvator Rosa, Marterscenen aus Fox's acts et monuments, die komische Muse nach einer graziösen Zeichnung von Cignani und Shakspeare's Haus zu Stratford nach einer Zeichnung von W. H. Pyne. Das zweite Heft enthält: King John. Das Titelblatt nach Harvey, die übrigen Illustrationen nach Miniaturen in Manuscripten, authentischen Porträts in Salisbury Cathedral und Temple church, andere nach alten Kupferstichen und aus Fox's acts and monuments, die Muse der Geschichte nach Raphael und Niobe nach der Antike. Jedes Heft kostet 20 Gr. — Ein deutscher illustrirter Shakspeare erschien unter dem Titel: Shakspeares dramatische Werke, Orig. und deutsche Uebersetzung von Alex. Fischer. Scenen und Vignetten von F. Groß. Von den vorzüglichsten europäischen Künstlern in Holz gestochen. 2 Bände .Stuttgart, 1837. Erscheint in Lieferungen, jede zu 1½ Gr.

Um eine Anschauung der Vortrefflichkeit französischer und englischer Illustrationen zu geben, hat das Augustheft des London and Westminster Review, das, obgleich in zwei Ausgaben verbreitet, bereits fehlt, aus mehreren der oben angezeigten Werke und anderen die schönsten Probedrücke mitgetheilt, so daß es eine Uebersicht der vorzüglich-

sten Leistungen auf dem Gebiete der Holzschneidekunst gewährt. Hier erkennt man erst, welch ein Unterschied zwischen den Drucken von Originalstöcken und von Abklatschungen ist. —

Unter den deutschen Illustrationswerken dürfte der Cid, (Cotta'scher Verlag) mit Holzschnitten nach zum Theil vortrefflich erfundenen Neureuther'schen Zeichnungen obenan stehen. gr. 8. Preis 4 Thlr.

Nachträglich erwähnen wir noch das so eben eingegangene schön ausgestattete Werk: El maestro del campo (eine Episode aus dem Befreiungskriege der Niederlande, Text von Felix Bogaerts) mit 30 größeren Holzschnitt-Compositionen von dem berühmten N. De Keyser, welche auch im Kleinen seine selbstschöpferische, national feurige Genialität bewähren. Die Holzschnitte, größtentheils aus der königlichen belgischen Holzschneideschule, sind in jeder Hinsicht ausgezeichnet, mehrere sind von Engländern ausgeführt. 10 Lieferungen. Antwerpen 1838. 39. Roy. 8. 4 Thlr.

Wir gehen nun b) zu denjenigen Werken über, welche die Vignetten und Randverzierungen zur Hauptsache machen oder als eine ganz für sich bestehende Bilderreihe auftreten, ein Genre, welches besonders in Deutschland seine Vertreter gefunden zu haben scheint, obgleich auch die Franzosen seit einer Reihe von Jahren ähnliche Illustrationen zu französischen und englischen Werken gebracht haben. Wir erwähnen hier nur die „paroles de l'ame par Adolphe Fries," (Rittner et Goupil, à Paris) etwas süßlich fromme Darstellungen auf 7 Bl. enthaltend. (Preis 3 Rthlr. 8 Gr.) Die Vorliebe der Deutschen für Arabesken, Randzeichnungen u. s. f., welche entweder dazu dienen, einen selbstständigen Gedanken des Künstlers auszudrücken und symbolisch darzustellen oder sich an eine Idee, einen Gedanken, ein Gedicht irgend eines Dichters erklärend, ausführend, verbildlichend anzuschließen, scheint unter den deutschen Zeichnern besonders durch Dürers Gebetbuch, welches jetzt als eine oratio dominica polyglotta (in 40 Sprachen) abermals aufgelegt worden ist, veranlaßt zu sein. Ein größeres Muster als diese kühnen und genialen Randzeichnungen Dürer's konnten auch wahrlich diejenigen Künstler, welche sich dieser Manier bemächtigten, nicht vor sich haben. In München, wo die Herausgabe des Dürer'schen Gebetbuches stattfand, hat sich dieses Genre auch am selbstständigsten und phantasiereichsten entwickelt, besonders durch Eugen Neureuther. Wir beziehen uns hier hauptsächlich auf dessen:

Radirungen, 1839. gr. Fol. München, in Commission der liter.

artist. Anstalt. (J. G. Cotta.) Preis 2 Thlr. 8 Gr. Unter diesen Radirungen erscheint als die anziehendste, welche die Hauptmomente aus Bürgers Romanze: „der wilde Jäger" mit kühner Gestaltung auf ein Blatt zusammendrängt, sodann die bildliche Darstellung des Sprichwortes: „heute roth, morgen todt," wo auf Pflanzen- und Blumengestäude, welches zu beiden Seiten des Blattes emporrankt, die menschlichen Lebensalter und verschiedenen Stände ihr gaukelhaftes, eiteles Spiel treiben, während der Tod, mit boshaft verzerrtem Knochenantlitz und in stürmischer Bewegung, die Sense schwingt, um das Gestäude und das menschliche Treiben darauf mit einem gewaltigen Griff abzumähen. Hierin spricht sich jene echt deutsche Todespoesie, wie man sie nennen möchte, aufs bezeichnendste aus, jene kecke und ironische Reflexion über die Vergänglichkeit alles dessen, was da lebt, glänzt und blüht, eine Reflexion, die mit unendlichem und oft Schauder erregendem Humor schon von Holbein in dessen Todtentänzen mächtig war. Eine allerliebste Tyroler Kirchweih und ein an Holbeins Humor erinnernder Künstlerzug nehmen das letzte Blatt dieser Radirungen in Besitz, die nicht eben so glücklich mit einer Verbildlichung des Uhland'schen Gedichtes „Bauernregel" eröffnet werden.

Hieran schließen wir als ebenfalls der ernsten und gemüthlichen Lebensanschauung der Münchner angehörend, die zum Theil von Guido Görres verfaßten und vom Grafen Pocci mit Zeichnungen illustrirten Festkalender und Märchen.

Der Festkalender ist bereits bis zum 14. Heft gediehen, (das Heft 3 Gr.) Katholische Innigkeit und ein gewisses mystisches Helldunkel sind für diese im Ganzen sehr gelungenen Randzeichnungen, welche beigedruckte Gedichte meist frommen, aber auch weltlich humoristischen, immer jedoch moralischen Inhalts zu illustriren bestimmt sind, charakteristisch. Die von Pocci illustrirten Märchen sind folgende:

Schön Röslein. Ein Märchen, erzählt von G. Görres, gez. von Franz Graf von Pocci, in Holz geschnitten v. H. Neuer. München. Lit. artist. Anstalt. 16 Gr. In buntem Einband 1 Thlr und 22 Gr.

Trifolien. Lieder mit Randzeichnungen. Von Franz Graf von Pocci. München. gr. 4. 12 Gr.

Hänsel und Grethel, ein Mährlein, herausgegeben in Zach's lith. Kunstanstalt in München. 8. 6 Gr.

Das Märlein von Schneewittchen mit Bildern, den Kindern gewidmet zu Ostern 1837 von Franz Pocci. München, Zach. 8. 8 Gr.

Das lustige Märlein vom kleinen Frieder mit seinem Vogelrohr und seiner Geige. 1838. 8. 6 Gr. Endlich:

Spruchbüchlein mit Bildern, den Kindern gewidmet von Fr. Pocci. München, Lindauer. 1839. gr. 8. 10 Gr.

Es bekundet sich in dem gräflichen Zeichner ein liebenswürdig kindliches Gemüth, die Vignetten und Randbilder sind dem poetischen, naiven und humoristischen Inhalte mehr als entsprechend, sie sind gut und keck gezeichnet und von der mannigfaltigsten Erfindung. Auf Pracht, Eleganz und moderne Schaustellung machen sie freilich keinen Anspruch. Die von Pocci eigenhändig auf Stein gezeichneten Märchenbilder ziehen wir den von Neuer in Holz geschnittenen vor, da in diesen das ursprüngliche Leben nicht in dem Maße zu finden ist, wie in jenen.

Der Gemüthlichkeit der Süddeutschen scheint dieses Genre vorzüglich zuzusagen; diese Gemüthlichkeit und Innigkeit der Naturanschauung sprechen sich auch aufs freundlichste, wenn auch in andrer als märchenhafter Weise, in den von G. Müller mit complicirten, die großartige Schweizer Natur zur Hinterlage habenden Randzeichnungen aus, welche unter dem Titel: „Lieder und Bilder aus der Schweiz" bei Burgdorfer in Bern, in gelungenen Lithographieen, erschienen sind. gr. 4. Preis 1 Thlr. 6 Gr.

Von den Mitgliedern der Düsseldorfer Malerschule erschien ein gemeinsames Unternehmen der Art unter dem Titel „Lieder eines Malers (Reinick) mit Randzeichnungen seiner Freunde." Das Werk ist bekannt genug, als daß wir weiter darauf eingehen dürften. Die gesammte Düsseldorfer Schule hat beigesteuert, und wenn auch eine gewisse Uniformität der Nadel, selbst der Erfindung, nicht zu verkennen ist, so ist es doch Hauptverdienst bei diesem Lieder- und Bilderbuche, daß die Künstler selbst ihre Zeichnungen auf Kupfer radirt haben. Einzelnes Vortreffliche, wie z. B. das von Hildebrandt Beigesteuerte (die Bleicherin, Nachtlied) hebt sich in charakteristischer Weise hervor. Düsseldorf, beim Herausgeber, Leipzig in der Anstalt für Kunst und Lit. von R. Weigel. gr. 4. 5 Thlr. Der Düsseldorfer Schule gehört auch Sonderland an mit seinem Werke:

Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen. 2 Lieferungen. Düsseldorf. Arnz u. Co. gr. Fol. à Heft 2 Thlr. Chines. Papier à 4 Thlr. — Sonderland hat diese Randzeichnungen selbst erfunden und radirt, was letzteres betrifft, ausgezeichnet, was

die Erfindung betrifft, nur theilweise mit Glück. Das Humoristische bei Sonderland hat etwas vom Style der Taschenbuchbilder und streift oft an die stehend gewordene outrirte Komik Rambergs; in den ernsteren Darstellungen ist auch viel Düsseldorfische Norm; wer kennt nicht diese süßen, lächelnden und schmächtelnden Frauengesichter, welche auch bei Sonderland meist immer ein und dasselbe Modell haben? Indeß sind ihm glückliche Erfindung im Einzelnen, Virtuosität im Ganzen, Geschick in der Anordnung und Zeichnung und besonders im Idyllischen jene Lieblichkeit, welche Eigenthum der Düsseldorfer ist, nicht abzuleugnen.

Von Moritz Retzsch erschien eine Sammlung „Fantasieen und Wahrheiten," in Commission bei E. Fleischer in Leipzig. gr 4. 1 Thlr. 16 Gr. 6 Blätter, von ihm selbst erfunden, gestochen und erläutert. Man kennt des Künstlers Manier, einen Gedanken zu verbildlichen und selbst das Leblose gewissermaßen als Mitempfindendes und Mithandelndes in den Kreis der allegorischen Darstellung zu ziehen. Seine „Fantasieen und Wahrheiten" können wir, trotz einzelner Gelungenheiten, nicht zu den besseren Erzeugnissen seiner allegorisirenden Anschauungsweise rechnen. Das erste Blatt „der verleugnete und entwürdigte Apollo" streift sogar nahe an das Gemeine. Ein Schwein, welches sich an der Statue reibt, ein Hund, welcher sie in der unanständigsten Stellung „bemakelt," gehören doch wahrlich, selbst als Satyre, nicht in die edle Sphäre künstlerischer Darstellung.

In würdigerer künstlerischer Bedeutsamkeit finden wir Retzsch als Illustrator des Shakspear'schen Lear, (13 Blätter, London und Leipzig) E. Fleischer. Roy. 4. 5 Thlr.; doch hat er auch auf diesem Gebiete einen Nebenbuhler an Ludwig Sigismund Ruhl in Cassel erhalten, dessen Skizzen zum Kaufmann von Venedig, Sturm und Sommernachtstraum (Cassel und Leipzig bei Th. Fischer, sonst Krieger) nicht eine so große Durchbildung, wie die Umrisse von Retzsch, aber im Ganzen eine größere Freiheit und Beweglichkeit der Phantasie beurkunden. Mehrere seiner Darstellungen, besonders der Frauengestalten, sind von Derbheit und Unschönheit nicht freizusprechen, dagegen entwickelt Ruhl in humoristisch phantastischen und komisch barocken Darstellungen, namentlich im Sturm, viel selbstständiges Leben. Im Sommernachtstraum hat Ruhl manche der bedeutenderen Momente fallen lassen. (1ste Lief. der Kaufmann von Venedig 2 Thlr. 12 Gr. 2te Lief. der Sturm 2 Thlr. 3te Lief. der Sommernachtstraum 2 Thlr.)

Der Vollständigkeit wegen führen wir noch an:

Umrisse zu Hebel's allemannischen Gedichten von J. Nisle. Neue Ausgabe. Stuttg. Literaturcomptoir. gr. 8. 3 Thlr. in Quarto. 4 Thlr. 12 Gr.

Umrisse zu Chr. Schmid's Jugendschriften von J. Nisle. 30 Abb. mit erläuterndem Text. Stuttg. Scheible. gr. Fol. 2 Thlr. 8 Gr.

Umrisse zu F. Rückerts Nal und Damajanti; gez. von J. J. Jung. Mit erklärenden Andeutungen von Dr. C. F. Nietsch. Frankfurt, Sauerländer. gr. Fol. 1 Thlr. 8 Gr.

Album der Boudoirs. Illustrationen zu Uhland's Gedichten in 36 Umrissen v. Jul. Nisle. Herausg. v. A. Lewald. Stuttg. Literatur-Comptoir. 4. 4 Thlr. 18 Gr.

Illustrationen zu Schillers sämmtlichen Werken. Stuttgart, xylographische Anstalt. kl. 8. In Heften, à 5 Bl. Jedes Heft 3 Gr.

Wenn wir früher uns dahin geäußert, daß einige der Stuttgarter Verleger von Illustrationen sich zu ihrem Zweck mit mittelmäßigen Zeichnern vereinigt haben, so bezieht sich dieser Vorwurf namentlich auf diese Illustrationen zu Schiller, die des großen Dichters, den sie illustriren, und der ernsten Gegenstände, welche sie darstellen, höchstens in ihrer technischen Ausführung, nicht durch Erfindung und Zeichnung würdig sind. Man betrachte nur die Blätter „Karl Moor," „Amalia unter Räubern," die „Würde der Frauen" u. s. w. Für die Illustrationen zu einem Nationaldichter wie Schiller geziemte es sich, große Künstler als Zeichner zu gewinnen oder das Unternehmen ganz fallen zu lassen. Hielt es doch der berühmte Hayez nicht unter seinem Rufe und Talent, vortreffliche Illustrationen zu W. Scott's Ivanhoe zu geben! Gegen den Druck der Skizzen zu Schiller's Werken ist nichts einzuwenden.

Die Betrachtung anderer Werke, z. B. der architectonischen und Ornamentenwerke, malerischen Reisen, Stahlstichwerke, ausgezeichneter Kupferstiche, Lithographien, Kunstvereinsblätter ꝛc. für das nächste Heft dieser Jahrb. uns aufsparend, schließen wir unsern Bericht mit einem Werke, welches im Ganzen zu sehr Curiosität, wenn auch im Einzelnen von künstlerischem Interesse ist, als daß es unter eine der vorstehenden Rubriken hätte gebracht werden können. Wir meinen das Album cosmopolite (sous le patronage de S. A. R. le Prince Royal de Prusse) ou choix des collections de M. Alexandre Vattemare, composé de sujets historiques et religieux, paysages,

marines, manuscrits, vitraux etc. Tous originaux, dessinés par les principaux artistes de l'Europe: Angleterre, Autriche, Bavière, Belgique, Cassel, Dusseldorf, France, Pays-Bas, Prusse, Russie, Saxe, Suisse etc. Paris 1838. In Heften, jedes 2 Thlr. Chines. Papier 3 Thlr. 8 Gr. Von diesem durch seine Abwechselung unterhaltenden Werke, dessen Titel wir seiner Länge wegen abgekürzt gegeben haben, sind bis jetzt 11 Lieferungen erschienen. Jede enthält 4 lithographirte Zeichnungen und 1 Blatt Autographen (auch von Souveränen, Prinzen, Prinzessinnen, Ministern, die dem bekannten Bauchredner und Improvisator Alexandre mit Handschriften gefällig waren) nebst einer beigefügten Medaillonabbildung in Collas Hautreliefmanier. Enthält auch manche recht schätzenswerthe Zeichnung in französischen gefälligen Lithographien, z. B. die drei Könige aus dem Morgenlande, v. E. Bendemann, ferner Zeichnungen von Koekkoek im Haag, G. Wappers in Antwerpen, van de Sande Bakhuisen im Haag, Schnorr in München, Retzsch in Dresden, Hopfgarten in Berlin, Achenbach und Däger in Düsseldorf, E. Landseer in London, Sauerweid in Petersburg, so daß hier die entferntesten Kunstenden der Welt zusammengeknüpft sind.

H. M. und R. W.

XV.

Kunstliteratur.

Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland von Leo von Klenze. Nebst 6 lithogr. Tafeln. Berlin. Reimer. 1838. IV. 751 S. gr. 8.

Die vorliegenden Reisebemerkungen geben mehr, als ihr Titel zu versprechen scheint, obgleich man gewiß dieses neue Werk eines Mannes, dessen vielseitige und gründliche Bildung, dessen gelehrtes Wissen und künstlerisches Wirken in den glänzendsten Zeugnissen zu Tage liegt, mit günstigem Vorurtheile in die Hand nehmen wird. Wir lassen uns gern von diesem einsichtsvollen und wohlunterrichteten Führer in jenes Land geleiten, welches die Heimath und Wiege aller plastischen und architectonischen Schönheit ist, deren Dienst er selber sein Leben geweiht hat. Mannigfache Aufklärungen über die Kunstdenkmäler Griechenlands durften wir erwarten; wir haben aber mehr als nur dies, wir haben auch über das Wesen der griechischen Architectur, über die hauptsächlichsten Epochen und Richtungen der griechischen sowie weiterhin der christlichen Sculptur, wir haben über die architectonische und plastische Polychromie nach allen ihren Verzweigungen die wichtigsten und übersichtlichsten Belehrungen erhalten. Auf eine kurze Andeutung dieses artistischen Theils beschränkt sich die folgende Darstellung; die politischen Zustände des griechischen Landes und Volkes gehören nicht vor unser Forum.

Herr v. Klenze unternahm seine Reise, wie er selbst sagt, vorbereitet durch ein langes Studium der griechischen Geschichte, Literatur und Sprache, daher dürfen wir uns nicht wundern, bei jedem Schritte, den wir auf jenem klassischen Boden mit ihm vorwärts thun, auf gelehrte Citate zu stoßen. Diese hindern uns aber nicht, ihm mit steigendem Interesse zu folgen. Denn das neue Griechenland läßt sich nur aus dem alten erklären und durch das alte genießen. Die Erinnerungen an das griechische Alterthum, seine Kunst, Mythologie und Geschichte, die uns der mit reichem archäologischem Wissen ausgerüstete hyperboreische Perieget vorführt, und seine vergleichenden Hinblicke auf die Gegenwart können daher für uns nur willkommen sein. Es ist aber die zum Grunde liegende Ansicht und Gesinnung, es ist die begeisterte und poetische Anschauungsweise, was die Schilderung seiner Erlebnisse und Beobachtungen so anziehend macht. Unter den erfreulichsten Umständen

war es ihm aber auch vergönnt jenen klassischen Boden zu betreten. Welch ein Augenblick muß es für den Reisenden gewesen sein, als er, angelangt auf der Insel Korfu, durch Maurokordato die Einladung der griechischen Regierung erhielt, den von den Architecten Kleanthes und Schaubert herrührenden Plan von Neu-Athen zu revidiren oder nach Umständen neu zu entwerfen. Im befreiten Hellas Vorschläge zum Wiederaufbau Athens für einen griechischen König aus deutschem Fürstenstamme zu machen, dies dünkte ihn die schönste Aufgabe seines Lebens. Auf seiner Weiterreise bemerkte er bald, daß die neuaufgekommene Architectur des verjüngten Griechenlands auch nicht den kleinsten Keim einer künftigen artistischen Entwickelung in sich trage. Wie schön spricht er über Delphi, seinen Ruhm und seine Schande und über das einst so üppige Korinth, dessen Tempelüberreste ihm zu treffenden Bemerkungen über Ursprung und Wesen der griechisch-dorischen Säule, ihre Formen und Verhältnisse Anlaß geben. Er zeigt, wie das Prototypon der griechischen Architectur, der dorische Tempel, sich nur in einigen Theilen und sehr nothdürftig aus dem Hütten- und Höhlenbau erklären, in allen Theilen aber auf die Anwendung jenes durchgreifenden griechischen Princips zurückführen lasse, welches kein anderes sei, als die durch den Schönheitssinn aus den Erforderniſſen des Gegenstandes und aus den Gesetzen der Statik und Zweckmäßigkeit entwickelle Charakteristik. Herr v. Kl. bekennt sich mit Recht zu der ausgleichenden Ansicht, daß neben dem Steinbau troglodytischer und kyklopischer Technik schon in den ältesten Zeiten der selbst zu Tempeln oder tempelartigen Gebäuden verwendete Holzbau bestanden habe. An beiden mochte sich der Formensinn der Griechen bis zu einem gewissen Grade geübt und gebildet haben, bevor ihr in der Tiefe ihres kosmischen und religiösen Glaubens wurzelndes Schönheitsgefühl die Musterform des dorischen Tempels erschuf.

In den Ruinenstätten des Asklepiostempels zu Epidauros vermuthet der Reisende Statuenschätze sowie auf der nahen Insel Angistria (Pityonesos), wo die Aecker mit Fragmenten griechischer Thongefäße bedeckt waren, Vasenschätze. Aus den wahrscheinlich schon früher ihres schönsten Inhalts beraubten Gräbern der alten Chytropolis Aegina werden viele, aber nicht eben bedeutende Thongefäße in dem dortigen Museum aufbewahrt. Die äginetischen Bildwerke, denen unser Architect einen Tempel erbaute, geben ihm Veranlassung, sich über die Entwickelungsgeschichte der griechischen Sculptur in einem umfassenden Excurse weiter auszubreiten. Vielleicht mit zu weniger Einschränkung sucht er den Typus der griechischen Plastik auf den der ägyptischen zurückzuführen, auch möchte sich die früheste Periode der ersteren schwerlich so bestimmt mit Jahreszahlen umgränzen lassen, als er es thut. Der Einfluß der Sitten und Gewohnheiten des griechischen Volks und seiner verschiedenen Stämme, ihre Athletik und Bekleidung auf die verschiedenartige Entwickelung der Plastik ist so vortrefflich und mit solcher Anschaulichkeit durchgeführt, daß wir die durch Smilis begründete Eigenthümlichkeit der bewegteren Körperbildung der dorisch-äginetischen Sculpturen, wie andrerseits den gerad- und reichfaltigen Gewandstyl und die charakteristische Ausbildung der Köpfe in den ionisch-attischen Bildwerken der dädalischen Schule gleichsam vor unsern Augen entstehen sehen.

In der zweiten Abtheilung des Buches sehen wir uns mit dem Hrn. Verfasser auf athenischen Grund und Boden versetzt, wo derselbe schnell eine reiche und bedeutende Wirksamkeit entfalten sollte. Bis zu seiner Ankunft lagen die Kunstüberreste der Akropolis fast gänzlich von Schutt überdeckt, und was davon zu Tage kam, diente jedem vorüberziehenden Antiquitätensammler zum Raube. Jetzt aber wurden auf seine Vermittlung Wächter dabei angestellt, das mittlere Intercolumnium der verschütteten und vermauerten Propyläen frei gemacht und ein sechs Fuß langes Friesstück von der Cellamauer des Parthenon aus seinem Grabe hervorgezogen. Dieses schöne plastische Bilderwerk führt ihn zur Betrachtung der griechischen Sculptur in ihrem Verhältniß zur christlichen, die, der antiken entkeimt, späterhin durch die Zerwürfnisse der religiös-kirchlichen Ansichten und Verhältnisse zur „falschen Symbolik" hingetrieben wurde oder, wie in der byzantinischen Kirche, völlig in Verfall gerieth. In diesem Excurse vorzüglich spricht sich die gediegene, durchgebildete Kunstansicht des Hrn. Verfassers, die überall das antike Gestaltungsprincip als den Grund- und Entwickelungskeim alles künstlerischen Schaffens festhält, auf die entschiedenste Weise aus. Goldene und beherzigenswerthe Worte lesen wir hier über das Verhältniß des Christenthums zum Heidenthum in Bezug auf plastische Kunst. Das exoterische, nach außen gerichtete, auf lebendige Formengestalt ausgehende Kunststreben müsse sich frei und unabhängig auf rein menschliche Weise entwickeln und ausbilden, aber zugleich durchdrungen und belebt von der Tiefe des religiös-sittlichen Wesens, als der esoterischen, mystischen Seite des menschlichen Gemüthes, wenn es, gleichwie das griechische, den Gipfel der Vollendung erreichen wolle. Aber wie das Exoterische nach einer Seite mit dem Esoterischen, so müsse es auf der andern mit dem geschichtlichen und ethischen Leben der Völker innigst zusammenhängen, und nur auf diese Weise könne sich eine wahrhaft nationale und religiöse Kunst entwickeln. Wesentliches aber stehe weder von Seiten unsrer Religion noch unsrer Poesie und Gesetzgebung einer solchen Entwickelung unsrer Kunst entgegen. Was der Verfasser hier über die Plastik der Griechen und über das geradlinigte System ihrer Architectur beibringt, kann man mit Fug und Recht als einen Commentar zu seiner eigenen baukünstlerischen Wirksamkeit ansehen. Wenn ich jedoch, seinen Ansichten entgegen, dem architectonischen Princip der Griechen insofern eine weitere organische Entwickelungsfähigkeit abspreche, als dasselbe seine höchste und abgeschlossenste Vollendung nicht etwa erst in der korinthischen und ionischen, sondern allein schon in dem dorischen Tempel erreicht habe, so will ich mich damit keineswegs gegen diese, zumal von Hrn. v. Klenze mit so viel Ruhm betretenen Richtung überhaupt erklären. Auch scheint es nicht an der elementaren Grundform des Rundbogens zu liegen, wenn der auf dieselbe gegründete Baustyl bis jetzt nicht zur vollendeten Entwickelung gediehen ist, sondern vielleicht an der Ungunst der Geschmacksverhältnisse, die ihn nicht zur freien Entwickelung gedeihen lassen. Denn an sich widerstreitet die rundbogige Form weder den Gesetzen der Statik noch der Anwendung auf Erforderniße des Orts und des Bedürfnisses.

Von speciellerem Interesse sind die hieran sich anknüpfenden und durch die beigegebenen lithographirten Tafeln erläuterten Ansichten und Mitthei-

lungen über die Anlage der Neustadt Athen und des dortigen königlichen Schlosses, welche zugleich treffliche Winke über Städteanlagen überhaupt enthalten, nach ihrer lokalen Bedeutsamkeit jedoch einzig und allein an Ort und Stelle gewürdigt werden könnten.

Hrn. v. Klenze's athenienſiſche Reiſe erreichte ihren Glanzpunkt am 10. Septbr. 1834, als auf ſeinen Betrieb König Otto, der durch die ſo eben wieder geöffneten Propyläen in die Akropolis eingezogen war, den Beginn der dortigen Reſtaurationsarbeiten in Perſon einweihete. Bei dieſer Gelegenheit hielt Hr. v. Kl. die feierliche Anrede, worauf das erſte durch türkiſches Pulver und venetianiſches Feuer herabgeſtürzte Säulenſtück wieder auf ſeine Baſis erhoben wurde. Wer fühlt aber mit unſerm Reiſenden nicht die Größe und Schönheit des Momentes, wenn er dort, an der vorderen Portikus des Parthenon ſtehend, den völligen Untergang der Sonne erwartete. „Welch ein Schauſpiel, ruft er aus, mit ſo bewegter Seele geſehen." Hier fühlt er ſich gedrungen zu bekennen, daß er in einem bis jetzt glücklichen und erfolgreichen Leben als Künſtler doch nur zwei Momente wahrer, hoher Zufriedenheit und Freude erlebt habe: den Moment des Beginns einer wirkſamen Erhaltung, ja Wiederherſtellung des ſchönſten Denkmals der Welt und die Grundſteinlegung der Walhalla, wobei es ihm geſtattet war, dem Erbauer des Parthenon nachzueifern. „Mögen nun auch Zeit und Mode auf einige Zeit mehr oder weniger helleniſche Kunſt zu verdrängen ſuchen; dieſe beiden Momente und Erfolge ſind mir, was dem ſterbenden Epaminondas Leuctra und Mantinea!" — —

Mit herbem Schmerz und krankem Körper ſchied er von dieſem Orte, „in deſſen Geſchichte und Erinnerungen alle geiſtigen Fibern ſeiner Seele wurzeln." So begleiten wir ihn jetzt mit erhöheter Theilnahme auf ſeiner Rückfahrt über den ſarroniſchen Meerbuſen nach Nauplia, zu den cyklopiſchen Mauerwerken von Tiryns und Argos und zu dem Löwenthore von Mykenä, dieſen hehren Trümmern einer heroiſchen Zeit und Kunſt, die, wie kein anderes Ueberbleibſel, ſein Intereſſe anſprachen. Die Wahrnehmung, daß Pfoſten und Sturz des genannten Thores aus einer Marmorbreccia, das Dreieck über demſelben mit den Löwen aus einem grünlichen Stein beſtehen, führt ihn zu einer längeren Abhandlung über die polychromiſche Architectur, deren Geſchichte und Anwendungsweiſe, die wir als einen eben ſo willkommenen als wichtigen Beitrag zur nähern Aufhellung und beſtimmteren Umgränzung dieſes vielbeſprochenen, noch immer keinesweges erſchöpften Gegenſtandes betrachten dürfen. Wer hätte aber auch ein größeres Recht hierüber mitzuſprechen, als Herr von Klenze, der alte Freund und Verfechter der griechiſchen Lithochromie, die er ſchon vor vielen Jahren nicht bloß auf literariſchem Wege in ſeinem „Verſuch zur Reſtauration des toskaniſcheu Tempels" und anderwärts in Schutz nahm, ſondern auch zuerſt in weiterem Umfange bei ſeinen großen Bauanlagen zu München in Anwendung brachte? Schon vorher, Seite 234 bis 275, hatte er der lithochromiſchen Technik in ihrer Anwendung auf Gegenſtände der plaſtiſchen Kunſt ein einſichtsvolles und zuſammenfaſſendes Wort geredet und dabei zumal auf den Farbenſchmuck der ägínetiſchen Bildwerke ſowie nicht minder auf die bemalten Thonfiguren hingewieſen, die, athenienſiſchen Urſprungs, ſich gegenwärtig im Beſitz des Kö-

nigs Ludwig von Bayern befinden. Von Seite 543 bis 633 bringt Derselbe nun in weiterer Ausdehnung die architectonische Polychromie zur Sprache. Es ist vorzüglich seine Absicht, nachzuweisen, wie der alterthümliche Gebrauch, die plastischen und architectonischen Denkmale nicht etwa immer ganz und gar, sondern auch nur theilweise mit farbigem Anstrich zu versehen und mit bunten Verzierungen in ganzen, ungebrochnen Tönen zu schmücken, durchaus nicht von dem Bestreben ausging, natürliche Effekte nachzuahmen. Der Grieche wollte nichts anderes, als den Werken seiner Kunst den Reiz hinzufügen, den schöne Farben an und für sich haben; er bezweckte damit einen heiteren, harmonischen Eindruck, indem er Wahl und Zusammenstellung der Farben von der Forderung höherer, über die bloße Naturnachahmung hinausgehender Charakteristik abhängig machte, ohne doch dabei die Gränzen des Schönen oder die der verschiedenen Künste zu überschreiten. Der Hr. Verfasser sucht diese unbestreitbar richtige Ansicht an den bezeichnendsten Ueberresten alter Kunst, zum Theil auf dem Wege vergleichender Analogie klar zu machen. Ob man aber von den Flachmalereien der Hypogäen Etruriens oder der älteren Thongefäße einen sicheren Rückschluß auf die Art der farbigen Sculptur bei den alten Griechen machen dürfe, wie Derselbe anzunehmen scheint, unterliegt billigem Zweifel, obwohl es wahrscheinlich ist, daß dieselben sich erst lange nach der Sculptur ausbildeten und ihre ersten Vorbilder in den alten Xoanen und den gefärbten Reliefs der dädalischen und smilischen Schulen finden mochten. Ohne Zweifel bildete sich jener Zweig malerischer Technik in seinem eigenen Kreise und nach seinen eigenen Gesetzen allmälig aus, eine Ansicht, zu welcher sich allerdings auch Hr. v. Klenze bekennt. Indeß dürften jene Thierfiguren mit ihren rosenrothen, azurblauen oder goldgelben Körpertheilen unbedenklich als Beweise für den alten Gebrauch der Agalmatochromie überhaupt angeführt werden. In älterer Zeit waren nicht bloß alle Holz- und Marmorbildwerke mit Malereien verziert, sondern selbst die Erzbilder wurden mit einer großen Menge eingegrabener Ornamente bedeckt, wie das höchst merkwürdige, in dem Königsgrabe zu Cortona gefundene Erzbild zeigt, welches gegenwärtig im Besitz des Königs Ludwig ist. Die alten griechischen Tempelbilder waren mit kostbaren Stoffen und mit Schmuckwerk behangen, und noch in den spätesten Zeiten hellenischer Plastik verschmäheten die griechischen Bildhauer weder Farbe noch Gold und Elfenbein, um die Schönheit und Wirkung ihrer Figuren zu erhöhen. Alles stand in Harmonie mit einander, das bemalte Bildwerk mit dem bemalten Bauwerk sowie dieses mit dem umgebenden Farbenglanz an Erde und Himmel. Der Tempel entbehrte fast in keinem Theile des Schmucks und der Farben. Alle drei Künste waren zugleich und gemeinschaftlich thätig. In diesem Farbenschmuck sprach sich der Reichthum der griechischen Kunst aus, der sich mit ihrer Einfachheit wohl vertrug. Es gab, wie Hr. v. Klenze weiterhin sagt, keine Architectur ohne diese Färbung, und auch in unsrer Zeit ist jede klassische und mithin jede allein für Mitwelt und Nachwelt gültige Architectur ohne Färbung nüchtern, unganz und verkrüppelt zu nennen. Leider aber scheint unser Zeitalter noch immer von der Achromablepsie und Misagalmie befallen zu sein. Wie aber bei den Alten neben der ernsten Lithochromie die ausgelassene, fessellose und heitere

Decorationsmalerei nebenher ging, so möge dies auch bei uns der Fall sein; die Genre- und Schmuckmalerei gehe neben der historischen und großen Freskomalerei nebenher. Was nun hierbei die durch Raoul-Rochette und Letronne vorzugsweise in Anregung gekommene Frage hinsichtlich der Wand- und Tafelmalerei der Alten betrifft, so erklärt sich der Hr. Verfasser dahin, daß in den ältesten Zeiten die Mauerbilder, in der Epoche griechischer Kunstblüthe die Malerei auf Holztafeln in vorzüglicherem Gebrauche war. Die eigentliche Wandmalerei, ihrem Inhalt nach Gestaltenmalerei, — ging der künstlicheren Holztafelmalerei, — der Gefühls- und Ausdrucksmalerei, — voraus. Polygnotos in Delphi malte auf die Wand. Was Hr. v. Klenze in weiterm Verfolg über die verschiedenen technischen Gattungen der Freskomalerei, über die Schnell- und Dekorationsmalerei auf die nasse Wand, über das eigentliche al fresco, wobei die getrocknete Kalkwand an dem Theile, der bemalt werden soll, mit Kalkwasser angefeuchtet wird, und über das jetzt gebräuchliche al buon fresco, dem freilich hier nur ein bedingter Werth beigelegt wird, sowie über deren ästhetische Bedeutung sagt, verdient an Ort und Stelle nachgelesen zu werden.

Diese kurzen Andeutungen über das vorliegende Werk, das seines reichen und mannigfachen Inhalts wegen für viele gelten kann, mögen genügen, um zu zeigen, was man von dem Lesen desselben zu erwarten habe. Es enthält einen unerschöpflichen Stoff zu weiteren Ausführungen. Ein solches Buch liest man zugleich gern, aber nicht im Fluge, um es wieder zu vergessen; man wird wünschen, es als Handbuch zu besitzen.

R. M.

Gedruckt bei Breitkopf und Härtel.

Verbesserungen.

Heft I. S. 46. Z. 5 v. o. heimliche statt sinnliche.
— 58. — 5 v. u. Pfühle statt Pfähle.
— 61. — 11 v. o. fehlt hinter „wenig" „sich."
— 68. — 8 v. u. statische statt statistische.
— 71. — 5 v. u. Säulen statt Seiten.
— 101. — 11 v. o. Armuth statt Anmuth.

Zusatz zu S. 177. Dante benannte und schied die Ordnungen der Engel nach der Lehre des Dionysius Areopagita, wie die hierauf bezügliche Hauptstelle im „Paradiese" (Cant. XXVIII v. 97—135) beweist, wo sämmtliche Ordnungen und die Art ihres Wirkens angegeben sind.

Münchner
Jahrbücher
für
bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Dr. Rudolph Marggraff.

Mit artistischen Beilagen, Abbildungen von Original=Kunstwerken im Umriß und in ausgeführten Kupferstichen, auch Originalradirungen und Erläuterungstafeln.

Zweiter Jahrgang.

München, 1842.

Bergmann und Roller.

Münchner

Jahrbücher für bildende Kunst.

Zweiten Jahrganges
erstes Heft.
Mit vier artistischen Beilagen.

Inhalt.

I.

Prospectus

als

Vorwort zu der Fortsetzung der Münchner Jahrbücher für bildende Kunst.

Mit gegenwärtigem Hefte beginnen die Münchner Jahrbücher für bildende Kunst ihren zweiten Jahrgang. Ein Blick auf den Inhalt zeigt, daß sie ihrer Tendenz und Form nach eine Erweiterung erlitten haben.

Um nämlich dieses so zeitgemäße Unternehmen, das, wie sich einer der strengsten und freimüthigsten Beurtheiler (S. Hall. Allg. Lit. Zeit. 1840 Nro. 202 und 203) ausdrückt, „in seiner ernstgründlichen, eine ausführliche Erwägung über Kunst und Kunstwerke zulassenden Tendenz ein bis dahin unerfülltes Erforderniß war", auf eine noch breitere und festere Basis zu stellen, ist die Einrichtung getroffen worden, die Hefte nicht mehr, wie bisher, in unregelmässigen und langdauernden Fristen, sondern in regelmässiger, ununterbrochener Folge vierteljährlich erscheinen zu lassen. Hierdurch hofft der Herausgeber sich noch mehr allen Freunden der Kunst zu verpflichten, welche die Jahrbücher gleich bei ihrem ersten Erscheinen mit so lebhaftem und ungetheiltem Beifall aufgenommen haben.

Die Tendenz der Jahrbücher wird auch fernerhin hauptsächlich darauf gerichtet sein, das gesammte deutsche Kunstleben der Gegenwart, dem offenbar noch eine reiche Zukunft bevorsteht, nach seinen vorzüglichsten Erscheinungen durch Beschreibung, Ur-

theil und Abbild zu vertreten: sie werden München, noch immer die eigentliche Pflanzstätte und Schatzkammer der edelsten und großartigsten Leistungen der neuern deutschen Kunst, auch fernerhin zum Mittelpunkt ihrer Mittheilungen machen und die historische und monumentale Kunstrichtung als Hauptgrundlage ihrer kritischen Bestrebungen betrachten.

Um jedoch ihrem letzten Endzwecke: ein allgemeines Jahrbuch und Centralblatt für bildende Kunst zu seyn, immer näher zu kommen, werden sich dieselben nicht mehr so ausschließlich, wie bisher, auf München beschränken, sondern über die gesammte deutsche sowohl wie ausländische Kunst sich verbreiten und jene mehr in ausführlicheren Erörterungen, diese mehr in zusammenfassenden Uebersichten zur allgemeinen Kenntniß bringen. Zugleich wird auch den untergeordneteren Gattungen der Malerei, dem Genre und der Landschaft, ein größerer Raum, als bisher, zur Besprechung gewährt und hier wie in allen höheren Zweigen der Malerei, der Architectur und Plastik auf das verwiesen werden, was für die Bedürfnisse und Geschmacksanforderungen unserer Zeit besonders Noth thut.

Insofern kommt in den Jahrbüchern Alles zur Sprache, was die Kunst enger mit dem Leben zu verbinden, das Leben aber mit dem Bewußtseyn und Geist ächter Kunst inniger zu durchdringen vermag: die großartigen Bestrebungen unserer Zeit im Bereich der monumentalen Kunst, die Wirksamkeit der Kunst-Vereine, der Kunstausstellungen und Kunstbildungs-Anstalten, die trefflichen Leistungen des Kupferstichs, der Lithographie, des Stahl- und Holzschnittes, endlich die Vervollkommnungen der Technik in Folge der erweiterten Erfindungen im Gebiete der Chemie und Mechanik, unter welchen die Photographie, die Galvanoplastik und der Oeldruck, sowie die Enkaustik und andere Arten der Malerei eine vorzügliche Beachtung verdienen.

Unter der Rubrik: „Kunstliteratur" werden kritische und anzeigende Berichte über kunstliterarische und artistische Neuigkeiten, — unter der Rubrik „Kunst-Chronik" fachartig geordnete Nachrichten aus dem Bereich des gesammten Kunstlebens (den Kunsthandel nicht ausgeschlossen), — unter der Rubrik „Kunst-Journalschau endlich die interessantesten, in andern Zeitschriften zerstreuten Aufsätze über Kunst ihrem Inhalt und Resultate nach

mitgetheilt werden. Daran schließen sich Correspondenzen aus den hauptsächlichsten Kunststädten, zumal Deutschlands, deren Zweck es ist, die überall in unserer Zeit hervortretenden wichtigeren Erscheinungen und Richtungen der Kunst, nach dem unmittelbar von ihnen empfangenen lebendigen Eindrucke, mit unparteilicher kritischer Wahrheitsliebe zu schildern.

Auf diese Weise werden die Münchner Jahrbücher ein möglichst vollständiges Repertorium bilden für alle Zweige und Interessen der bildenden Kunst, sowohl des Inlands als des Auslandes.

Was den Text betrifft, so tritt dies als das Unterscheidende der Jahrbücher in ihrem Verhältnisse zu andern der Kunst gewidmeten Zeitschriften hervor, daß sie für ausführlichere Aufsätze selbst des speziellsten und lokalsten Inhalts Raum gewähren. Die polemische Richtung als Endzweck bleibt auch ferner von den Jahrbüchern ausgeschlossen. Aber das Urtheil, auf naturgemäßen und kunstgeschichtlich-praktischen Grundlagen beruhend, wird mit besonnener unparteiischer Freimüthigkeit an den höchsten Zwecken der Kunst festhalten und keinen Tadel scheuen, wo zu loben oder zu schweigen ein Unrecht wäre. Mit der Strenge der Kritik und der Gründlichkeit der Behandlung wird, bei möglichster Kürze, frische und lebendige Anschaulichkeit der Darstellung Hand in Hand gehen, Thatsächlichkeit des Inhalts jedoch stets als das Bedingende und Ueberwiegende betrachtet werden.

Die Wahl des Inhalts soll übrigens nie dem Zufall überlassen bleiben, sondern von dem Redakteur nach Zweck und Bedürfniß geleitet, überwacht und angeordnet werden.

Ein besonderer und wesentlicher Vorzug der Jahrbücher sind ihre artistischen Beilagen, bestimmt, die hauptsächlichsten unedirten Werke deutscher, und nur ausnahmsweise auch fremder Künstler in getreuen und werthvollen Abbildungen allgemeiner bekannt zu machen, doch werden sich dieselben von jetzt an nicht mehr allein auf Umrisse beschränken, sondern auch ausgeführte Original-Stahlstiche und Lithographien selbst aus dem Gebiete der Genremalerei mittheilen, wie das vorliegende erste Heft, außer andern artistischen Beilagen, einen Stahlstich von Eugen Neureuther nach Cornelius und den Abdruck einer galvanoplastischen Kupferplatte enthält.

Dem Herausgeber gereicht es zu besonderem Vergnügen, daß es ihm gelungen ist, Verleger zu finden, deren lebendiges Interresse für dies Unternehmen sowohl wie deren umsichtige Thätigkeit, in Verbindung mit ihrem weit verzweigten Kunstverlag, die vollkommenste Bürgschaft für das wachsende Gedeihen dieses Werkes gewähren. Im Verein mit gleichgesinnten und gleichstrebenden Künstlern und Kunstgelehrten, welche somit von Neuem zur kräftigen Mittheilnahme freundlichst eingeladen werden, hofft derselbe um so sicherer das vorgesteckte Ziel zu erreichen.

Beide, die Verleger wie der Herausgeber, werden alle Mittel und Kräfte aufbieten, dieses als zeitgemäß anerkannte, und man darf daher wohl auch sagen, bedeutsame Unternehmen nach Möglichkeit zu fördern und durch den Text sowohl wie durch würdige Ausstattung den Werth desselben immer höher zu steigern.

II.

Physiognomisch=kritische Betrachtungen

über die

Bestrebungen und Richtungen unserer Zeit in allen Gebieten und Zweigen der bildenden Kunst.

Von dem

Herausgeber.

Allgemeine Uebersicht.

Die erneute Fortsetzung dieser Jahrbücher mit einem physiogno=misch=kritischen Blick auf die Bestrebungen und Richtungen unserer Zeit in den verschiedenen Zweigen und Gebieten der bildenden Kunst zu eröffnen, möchte eben so zweckmäßig als interessant erscheinen. Doch ist das Feld sehr umfassend und ausgedehnt, ein Abschluß kaum irgendwo zu bemerken, überall aber gegenwärtige, lebendige Bewegung, die sich unter den Händen dem Urtheile des Beobachters fast entwindet. Wie schwierig daher auch das Unternehmen sein mag, ich will es versuchen, gleich einem Arzte, unserer Kunst den Puls zu fühlen und die Symptome des herrschenden Zustandes anzugeben, damit wir uns desselben bewußt werden und im Rückblick auf den vollendeten Weg erkennen, was uns zu thun noch übrig bleibt. In wenigen, mög=lichst kurzen, erschöpfenden und anschaulichen Zügen soll das Bild die=ses Zustandes vor unsere Augen treten.

Das Reich der Kunst ist nur scheinbar ein friedliches Reich. In Ansicht, Uebung und Verhältniß ihrer Elemente und Träger zei=gen sich Trennungen und Gegensätze. Kräfte, Richtungen und indi=viduelle Zwecke äußern sich verschieden, überall aber von gleicher Art und Stärke offenbart sich das künstlerische Selbstgefühl. Doch ver=

laufen die Kämpfe mehr still, weil die Künstler lieber durch die lautlose Sprache ihrer Werke, als durch Wort und Schrift zu uns reden. Wie verschieden indeß auch die Kräfte sein mögen, und wie verschieden die Wege der Einzelnen, zu ihren Zwecken zu gelangen, am Ende ist es doch nur ein und dasselbe Ziel, die Begründung und Zeitigung einer nazionalen Kunstblüthe, was von allen Seiten so eifrig betrieben wird.

Daher auch das Streben, sich einander zu nähern, von einander zu lernen, mit einander sich zu verbinden, um für die Kunst desto raschere und gewissere Erfolge zu erreichen; daher insbesondere die gleichzeitigen Bestrebungen fast aller Kunstvereine, aus bloßen Bilderverlosungsanstalten sich zu Förderungsanstalten ächter Kunst zu erheben, und die Allgemeinheit der Theilnahme, die man für so viele neue Erfindungen im Bereich der Kunsttechnik an den Tag legt; daher ferner das Bemühen einzelner Journale, zu welchen sich auch die vorliegenden Jahrbücher zählen, nicht etwa nur einzelne Seiten der Kunst zu vertreten, sondern die so mannigfach durch Ort und Art getrennten Bestrebungen und Richtungen mit einander zu vermitteln; daher endlich auch die Erscheinung, daß so viele, selbst sehr bedeutende Künstler, gerufen oder aus eignem Antrieb, ihre frühern Wohnsitze verlassen, um ihre Kunst auch nach anderen Orten Deutschlands und seiner Nachbarländer zu übertragen, wo man bis dahin ohne Führer und Kompaß auf dem ungewissen Meere experimentirender Kunstübung schiffte. Wer erkennt nicht in diesen und so vielen andern Erscheinungen das gemeinsame Ringen und Trachten der Kräfte, eine neue Kunstblüthe herbeizuführen, nazional, zeitgemäß und doch zugleich den höheren Forderungen der Kunst entsprechend.

Was die Stellung des Publikums der Kunst gegenüber betrifft, so erscheint sie in vielen Stücken anders, als sie es noch etwa vor zehn Jahren war. Allerdings können wir nicht läugnen, durch die Vervielfältigung und Verbesserung der verschiedenen Anstalten zur Erhaltung, Fortpflanzung und Verbreitung der Kunst, durch die zweckmäßige Ergänzung, Aufstellung und Freigebung der öffentlichen Kunstsammlungen, durch die alle Kreise und Stände des Volkes eng umschließenden, mit ihrer Wirksamkeit über größere und kleinere Ortschaften sich verbreitenden Kunstvereine und die von ihnen geförderten oder veranlaßten Kunstausstellungen, durch die regsamere Thätigkeit im Gebiete der vervielfältigenden Künste des Kupferstichs, des Holzschnitts

und der Lithographie und die hieran sich knüpfende gesteigerte Unternehmungslust der Kunsthändler, endlich durch die, zum Theil in Folge der erwähnten Verhältnisse herbeigeführte, Vermehrung der Künstler und hiermit der entstehenden Kunstwerke selbst hat sich die Liebe zur Kunst und der Sinn dafür in einem Maße aller Gemüther bemächtigt, daß wir berechtigt sind, sowohl in Bezug der Vermehrung als des künstlerischen Werthes der Produkzionen noch höhere Erfolge von der Zukunft zu erwarten.

Man drängt sich zu der Theilnahme an den Kunstvereinen, und unsere Zeit würde die Benennung des Zeitalters der Denkmäler nicht verdienen, wollte das Volk jetzt, wie in den letzten beiden Jahrhunderten, nur seinen Fürsten es überlassen, berühmten Männern Monumente zu errichten. Die früher unter Verschluß gehaltenen oder auf Wucher verliehenen Privatmittel verwendet man jetzt wieder lieber auf den Erwerb von Kunstgegenständen, mit deren beweglichem Schmuck man so brillant als möglich sein Lokal zu verzieren sucht, während Einzelne schon in größerer Zahl, als früher, auch der monumentalen Malerei und Bildnerei Gelegenheit geben, bei der Errichtung neuer Wohngebäude und Landhäuser mit der Architektur in unmittelbare gemeinsame Wirksamkeit zu treten. Wie sehr aber und allgemein die Achtung vor der Kunst das gesammte Volk ohne Unterschied des Standes und der Bildung ergriffen und durchdrungen habe, dieß ersehen wir nicht minder aus der Art und Weise, wie wir große Künstler ehren. Die heitersten und schönsten Feste werden Künstlern zu Ehren gefeiert; Thorwaldsens Reise von Kopenhagen durch Deutschland nach Rom im vergangenen Jahre glich dem Triumphzuge eines Königes, und von dem glänzenden Empfang, welcher unserm Cornelius in der stolzen Hauptstadt des britischen Reichs zu Theil ward, wurden selbst englische Blätter nicht müde zu erzählen. Die Künstler bilden, zumal bei uns in Deutschland, schon jetzt eine ansehnliche, vielverzweigte und geachtete Genossenschaft, die mit ihrer Thätigkeit mehr oder weniger tief in die Entwicklung und Gestaltung des öffentlichen Lebens eingreift.

Diese Erscheinungen zeigen, daß die Starrheit, die Rohheit des Sinnes überwunden ist. Ob aber die Kunst zu unserm innersten Bedürfniß geworden und das Interesse dafür auch nur in dem Grade ausgebildet und in die Masse eingedrungen sei, wie etwa zur Zeit der Kunstblüthe in Italien und in den Niederlanden, ist eine andere

Frage. Im Ganzen mag der Kunstsinn im Steigen begriffen sein. Wer könnte aber läugnen, daß im Einzelnen noch die Eitelkeit, die Ostentation, die Sucht zu glänzen und zu prunken überwiegend vorherrscht; ja diese Triebfedern scheinen gegenwärtig mehr als sonst bei der Förderung unserer Kunstthätigkeit mitzuwirken, was freilich nur insofern nicht zu verwerfen wäre. Doch gesellen sich hierzu noch andere Umstände.

Jener naive Enthusiasmus, der jede neue Kunstausstellung als ein großes, langentbehrtes Volksfest, und selbst unbedeutendere Kunsterzeugnisse als Wahrzeichen eines höheren Kunstgeistes begrüßte, jene innige, herzliche Begeisterung, hier für die großartigen Erscheinungen einer ächt historisch-monumentalen Kunst, wie sie namentlich in München geübt wurde, dort für den sentimentalen Naturalismus der Düsseldorfer Schule, scheint geschwunden und an deren Stelle eine Kälte der Theilnahme getreten zu sein, die man für Gleichgültigkeit halten könnte.

In der mehr abgeschlossenen, auf bestimmte Darstellungskreise und Zwecke beschränkten Thätigkeit der plastischen Kunst liegt es, wenn die Theilnahme des Publikums für ihre Werke keine Wandlungen der erwähnten Art, am allerwenigsten eine Verminderung, sondern im Gegentheile eher eine Steigerung erfahren hat, während die Malerei und Baukunst nichts so Vorzügliches mehr hervorzubringen vermögen, daß wir nicht meinten, unsere Kritik daran ausüben zu dürfen oder es wohl gar besser machen zu können.

Nehmen wir zu dem Allen namentlich noch die in jüngster Zeit vielfach lautbar gewordenen Klagen über den Mangel an werthvollen Werken, der sich fast überall in den Zusendungen an die Kunstvereine und in den von ihnen oder den Akademieen veranstalteten Ausstellungen neuer Kunstprodukte bemerkbar mache, so könnte es allerdings scheinen, als habe sich nicht nur unsere Empfänglichkeit für Gegenstände der Kunst vermindert, sondern als sei die Kunst selber zurückgeschritten. Dem ist jedoch im Allgemeinen nicht so! Unsere Begeisterung hat allerdings viel von ihrer früheren Unbefangenheit und Ueberschwänglichkeit eingebüßt. Doch sehen wir noch immer dieselben Kräfte, wie vormals, wirksam und die historisch-monumentale wie die mehr genremäßige, naturalistische Richtung theils durch dieselben, theils durch andere kaum minder befähigte Individuen, wie früher, vertreten, während sich mannigfach neue Richtungen, Bestre-

bungen und Förderungen kund geben, von denen man vorher kaum eine Ahnung hatte.

Offenbar also rühren die erwähnten Erscheinungen weder von einer Verminderung unserer Theilnahme für die Werke der Kunst noch von einem Verfall der letzteren selbst her. Im Gegentheile haben wir uns an der Betrachtung der Werke gegenwärtiger Kunst nach und nach selbst herangebildet und sind dadurch im Großen und Ganzen unvermerkt auf ein höheres Niveau der Kunstansicht erhoben worden, wo die Bewunderung der Betrachtung, die Betrachtung allmählig der Beurtheilung weichen mußte. Es kann nicht geläugnet werden, wir sind in Bezug auf die Kunst kritischer, wählerischer geworden, unsere Forderungen an sie haben sich gesteigert, sowohl was die Gegenstände der Darstellung als was die Konzepzion und Ausführung derselben betrifft. Hiermit konnte allerdings die Unbefangenheit unserer früheren Begeisterung nicht bestehen; auch verloren mit der Zeit die bewunderten Werke für uns allmählig den Reitz der Neuheit. Wie wenig Erfreuliches und den Anforderungen vollendeter Kunst Entsprechendes uns die Kunstausstellungen im Ganzen auch bringen mögen, bei einer näheren Betrachtung werden wir finden, daß das Dargebotene im Werthe nur selten unter dem steht, was noch vor Kurzem unsere Theilnahme, ja unsere Bewunderung erregte.

Auf welcher Stufe der Entwicklung nun auch unser Geschmack stehe, und wie wenig klar wir uns im Ganzen auch sein mögen über das Ziel, dem unsere gegenwärtige Kunst nachstreben soll, so viel ist wenigstens gewiß, wir verlangen von der Malerei wie von allen übrigen Künsten nicht bloß das künstlerisch Vollendete, sondern zugleich auch eine bestimmte Richtung, ein gesetzmäßiges und allgemein gültiges Vollbringen, wodurch unsere gegenwärtige Kunst nach ihren verschiedenen Bestrebungen und Erscheinungen sich als etwas von allem Früheren wesentlich Verschiedenes kundgeben müsse, wir verlangen von ihnen die charakteristischen Merkmale einer eigenthümlich nazionalen und zeitgemäßen Kunstblüthe, wie sie noch jederzeit inmitten eines strebsamen und reichbegabten Volkes am Schluß einer bedeutsamen Entwicklungsperiode desselben sich entfalten hat.

Wenn nicht alles täuscht, sind wir bereits über die ersten Anfänge dieser neuen Kunstblüthe hinaus. Was bis dahin geschah, waren gewissermassen nur die Versuche und Vorbereitungen, um zu ihr zu gelangen, wiewohl auch an sich schon merkwürdig und bedeutsam und

vor allem dadurch für die Zukunft von Wichtigkeit, daß sie in uns das Bewußtsein und Bedürfniß einer neuen eigenthümlich nazionalen und zeitgemäßen Kunst hervorriefen.

Offenbar stehen wir an einem Wendepunkt der Kunstentwicklung, an einem Wendepunkte, der an sich keinen Enthusiasmus verträgt und dessen eigentliche Natur sich unter der Form des Indifferentismus äußern mag. Es ist ein Augenblick, wo die bewegenden Kräfte in's Gleichgewicht zu treten suchen, bis es der einen oder der andern gelingt, aus ihrer Gebundenheit sich zu befreien und als außerordentliche Erscheinung einer neuerblühenden Kunstepoche unsere gesteigerte Bewunderung in Anspruch zu nehmen. Den Künstlern liegt es ob, mit bewußter Kraft diesem Ziele entgegen zu streben.

Inzwischen wollen wir sehen, was für die einzelnen Künste uns berechtigt, so schmeichlerische Hoffnungen zu hegen.

I. Die Baukunst.

Zunächst wenden wir uns zu der Baukunst, jener Kunst, welche die Hauptgrundlage für die Thätigkeit der übrigen bildet, und in deren Gebiete sich das Streben und Ringen nach einer selbstständigen, zeitgemäßen und volksthümlichen Entwickelung am augenfälligsten und entschiedensten kund gibt, wenn wir auch bekennen müssen, daß die Erfolge mit den Anstrengungen nicht immer in dem rechten Verhältniß stehen.

Man ist sich über die monumentale, nazional-historische Bedeutung und Bestimmung der Architektur klarer geworden; auch hat man die Nothwendigkeit einer konstruktiven Begründung derselben, selbst in Hinsicht auf ihre ästhetische Wirkung, erkannt und verlangt mit Recht, wie ich schon anderwärts bemerkte, daß die auf einem zweckmäßigen, vom Baubedürfniß abhängigen Grundplan, der die räumliche Anordnung bestimmt, sowie auf den Forderungen der Oertlichkeit und des Materials beruhende und sichtbar hervortretende Konstrukzion zugleich nothwendig die eigentlich künstlerische Wirksamkeit des Architekten bedingen müsse. Diese letztere aber geht darauf hinaus, allen Konstrukzionstheilen, in entsprechender Entwicklung, schöne Form und Gestalt zu geben, und mit Recht macht man von diesen Bedingungen auch das Ornament abhängig, welches aus der Konstrukzion gleichsam organisch herauswachsen und durch die Schönheit seiner Form aussprechen soll, was jeder Konstrukzionstheil zu bedeuten und zu leisten habe.

Wie sehr man aber auch bemüht ist, räumliche Anlage, Formen, Verhältnisse und Ornamente in der Baukunst konstruktiv zu begründen, um so, wo möglich, unvermischte, eigenthümliche Gattungen des Styls zu erzeugen, so beschränkt sich diese Thätigkeit unserer Architekten im Grunde doch immer nur erst noch auf ein bloßes Experimentiren. Man versucht sich in allen Konstrukzionsarten und Baustylen und thut vor der Hand wohl daran, weil dieß die Kräfte und die Erfahrung übt und zu neuen Kombinazionen veranlaßt.

Das Bedürfniß eines zeitgemäßen und nazionalen Baustyls, in Bezug auf kirchliche und Staats-Gebäude sowohl wie auf bürgerliche Wohnhäuser, sucht sich mehr und mehr geltend zu machen, und es liegt darin ein besonderer Antrieb für unsere Architekten zu einer gleichartigen und gesteigerten Anwendung und Wirksamkeit ihrer Kräfte. Zur rechten Klarheit ist allerdings die Vorstellung eines nazionalen und zeitgemäßen Baustyls noch nicht durchgedrungen; sie schlummert zum Theil noch als unbewußte Ahnung in den Gemüthern, bei Andern läßt sie das eigensinnige Festhalten an gewissen Vorurtheilen nicht aufkommen; doch ist sie vorhanden und hier und da auch von einzelnen Architekten bereits mit größerer Klarheit erkannt und angestrebt worden. Doch suchen es nicht Alle in einem und demselben Elemente.

Glücklicherweise hat sich der stärker erwachte Nazionalsinn der Deutschen von dem prächtigen und leichtfertigen Styl der Renaissance eben so sehr wie von dem barocken und schwerfälligen Rococcostyl, die sich beide besonders der Laune und Neuerungssucht den Franzosen zur Nachahmung empfahlen, fast gänzlich freigehalten, und nur hier und da in den Gebäuden, mehr jedoch in dem beweglichen Hausgeräth, sehen wir Spuren davon an's Licht des Tages treten. Das neue Ständehaus zu Cassel, von dem es in der Förster'schen Bauzeitung heißt, daß der Styl desselben von der Renaissance stark in's Rococco hinüberspiele, ist ein Beweis hiervon. Dieser Styl ist zwar nicht im Großen und Ganzen, in den Verhältnissen und Massen, die zumeist von anziehender pittoresker Wirkung sind, wohl aber im Detail, namentlich in den einzelnen Linien und Formen des Ornaments über alles Maß und Gesetz hinaus geschritten und der manierirtesten Willkür verfallen. Doch haben beide Stylarten, die Renaissance wie das Rococco, zu ihrer Zeit als nothwendige Entwicklungsformen einer allmählig in Uebertreibung ausartenden, fast rücksichtslosen Nachahmung

der Antike ihren Werth und ihre Geltung gehabt, und ihre consequente Durchführung, macht sie daher, vom kunsthistorischen Standpunkt aus, uns heute noch ehrwürdig. Doch sind sie nur als Abarten und secundäre Entwicklungsformen zu betrachten, denen alle Ursprünglichkeit fehlt, und daher einer weiteren organischen Ausbildung weder fähig noch würdig. Mit Recht haben wir uns also von der Nachahmung dieser Stylarten fern gehalten. Unser jetziges Deutschland ist nicht mehr das Deutschland zu Ludwigs XIV. Zeit. Schon fühlt es sich mächtig genug, dem Auslande selbst zum Muster und Vorbilde zu dienen, und ist nicht gesonnen, zum zweiten Mal, wie damals, den Affen des Nachbarstaates zu spielen, sondern ruhig und ernst an dem so herrlich fortschreitenden Gang seiner Entwicklung festzuhalten.

Mit dem tieferen Erwachen unseres nazionalen Selbstbewußtseins hängt es zusammen, wenn der sogenannte griechische Baustyl, bei welchem die geraden Fensterstürze und das horizontale Architravsystem der griechischen Säulenordnungen herrschen, in auffallender Weise seit den letzten drei bis vier Jahren in Mißkredit gekommen ist, nachdem er, ungeachtet der Bemühungen der neuromantischen Dichterschule und mehrerer Architekten, dem germanischen Baustyl in Deutschland Anhang und Eingang zu verschaffen, mehrere Dezennien hindurch ausschließlich in Uebung und Geltung gestanden hatte. Doch waren die so eben erwähnten Bemühungen ganz geeignet, dem neu beginnenden Aufschwunge der deutschen Architektur, wovon sich bereits so erfreuliche Spuren kund gegeben, in die Hände zu arbeiten, während andrerseits die praktische Ausübung und wissenschaftliche Ergründung der griechischen Baukunst dazu beitragen mußten, unsere Architekten nicht nur von der Nothwendigkeit einer organischen Entwicklung jeder Baukonstrukzion zu überzeugen, sondern auch für die einfache, ruhige Schönheit architektonischer Formdarstellung empfänglich zu machen, was eine eben so gesunde als kräftige Basis für jedes fernere architektonische Vollbringen bildete.

In der zugleich intellektuellen und ästhetischen Ueberzeugung von der Nothwendigkeit und Allgemeinheit des Prinzips der griechischen Architektur, das als solches allerdings ewig ist und für alle Zeiten und Baustyle ohne Ausnahme als Regel und Grundgesetz gelten darf, ist der Ursprung jener ziemlich allgemein verbreiteten Ansicht zu suchen, als sei einzig und allein von der praktischen

Wiederbelebung der griechischen Architektur für die zeitgemäße und volksthümliche Entwicklung unserer Baukunst Heil zu erwarten.

Dieß ist ein Irrthum, und jedenfalls sind diejenigen der Wahrheit näher, welche sagen, wir werden nazional, zeitgemäß und schön zugleich bauen, wenn wir „im griechischen Sinne", das heißt, mit bestimmteren Worten, nach dem ewigen Prinzip der griechischen Architektur bauen.

Offenbar sind aber auch diese in einer Verwirrung der Begriffe befangen. Denn die Frage betrifft nicht sowohl das Prinzip, über dessen absolute Nothwendigkeit man sich keineswegs mehr in Ungewißheit befindet, sondern die Form, das Element der Baukunst, das von jenem verschieden ist, wie die Idee, das bewegende und bestimmende Motiv, von dem Darstellungsmittel; und so lange diese Frage umgangen wird, können wir nicht zum Ziele gelangen.

Es fragt sich nämlich, zu was für einem Elemente der Baukunst werden wir uns natur- und sachgemäß, durch innere und äußere Nothwendigkeit, hingezogen fühlen, wenn wir mit unserm Material, für unsere Bedürfnisse und im Einklange mit unserm Klima und unsern Sitten bauen wollen, und wird das geradlinige, horizontale Element, oder der Rundbogen oder der Spitzbogen in dieser Hinsicht sich uns als nazional und zeitgemäß aufdringen? Es fragt sich insbesondere, ob zum Beispiel da, wo Mangel an entsprechend großen Quadern oder überhaupt der Ziegelbau vorherrschend ist, bei Ueberdeckung weitläuftiger Räume nicht nur der Kirchen und anderer öffentlicher und umfangreicher Gebäude, sondern selbst der gewöhnlichen Wohnhäuser, bei der Ueberdeckung breiter Thorwege, Hausflüre und Säle, wie sie unser Bedürfniß erheischt, die Bogensprengung sich nicht von selbst als vorzüglich zweckmäßig, auch in statischer, auf Dauer und Festigkeit gerichteter Beziehung, darbieten werde; wie denn immer und überall das Material seinen unabweislichen Einfluß auf die Wahl und die Entwickelung des Formenelements ausgeübt hat, eine Erfahrung, zu welcher, um nur dieß als Beispiel anzuführen, die Holzkonstrukzionen in Norwegen und die früheren Ziegelbaue in den Brandenburgischen Marken, unter deren Einfluß der gothische Baustyl eine völlig eigenthümliche Gestalt annahm, einen gewiß interessanten Beleg darbieten. Es fragt sich ferner, ob eines von den genannten Bauelementen, zum Beispiel der Spitzbogen, an sich weniger als der Rundbogen, und dieser an sich weniger als das

horizontale Architravsystem unter die Forderungen des Prinzips der griechischen Baukunst sich schmiegen werde, ob daher das eine an sich weniger als das andere die Möglichkeit gewähre, dieses Prinzip in vollendeter Entwickelung zur Erscheinung zu bringen. Schwerlich wird Jemand so etwas behaupten wollen, um daraus, wo möglich, die geringere Befähigung des einen oder des andern Bauelements zur Begründung eines für unsere Zeit und Nazionalität angemessenen Baustyls zu beweisen. Endlich fragt es sich, ob nicht eins oder das andere Element etwas in sich habe, was unserm Gemüthe, unserer gesammten Sinnes- und Empfindungsweise vorzüglich zusage? Eine Frage, die bei unserm Streben, einen zeitgemäßen und volksthümlichen Baustyl zu erhalten, unstreitig von der höchsten und entscheidendsten Wichtigkeit ist und daher an die Spitze jeder derartigen Untersuchung gestellt werden müßte.

In dieser letzteren Hinsicht nun müssen wir sagen, daß das geradlinige, horizontale Formenelement in der Architektur mit seiner ruhigen, in sich selbst abgewogenen Einfachheit und Klarheit unserer Anschauungs- und Gefühlsweise nicht in dem Maaße zusage, wie es doch nothwendig den Griechen zugesagt haben muß, wenn wir bedenken, daß sie jenes System, obgleich ihnen auch noch andere Kombinazionen desselben zu Gebote standen, doch eben nur in dieser bestimmten Gestalt und Ausbildung, ohne wesentliche Beugung und Veränderung, viele Jahrhunderte hindurch in ausschließlicher Uebung erhalten haben.

Wenn wir sodann wahrnehmen, wie die griechische Baukunst mit dem ersten Aufblühen des Christenthums ihre Herrschaft einbüßt und einem andern Bauelement das Feld räumen muß, wodurch die Architektur ein von der früheren wesentlich verschiedenes Ansehen und Gepräge annahm, so ist klar und einleuchtend, daß dieß nicht ohne den Einfluß eines neuen geistigen Prinzips geschah. Allerdings wirkte daneben auch die römische Baukunst äußerlich bedingend und fördernd auf die Ueberhandnahme des neuen Rundbogenstyls ein, doch hätte dessen Herrschaft sich nie so allgemein verbreiten können, wären nicht in Geist, Glauben und Sitte damals die wesentlichsten Veränderungen vor sich gegangen. Wir sehen aber späterhin auch in der Baukunst fast die letzten Spuren dieses römischen Einflusses schwinden und ein ganz neues System in demselben Verhältnisse Raum gewinnen, je inniger und tiefer, beim allmähligen Erbleichen der antiken Weltanschauung, das

neue christliche Lebensprinzip mit dem germanischen Volksgeiste sich verschmolz. Ursprünglich, wie der letztere selbst, war dieses neue Bausystem, das in seinen Prinzipien und Elementen kaum noch einige Berührungspunkte mit der antiken griechischen Baukunst darbot; und es erreichte die höchste Blüthe seiner Entwickelung zu einer Zeit, wo der germanisch-christliche Lebensgeist sich fast bis zur Einseitigkeit seines ursprünglichen Wesens herausgebildet hatte.

Welches Recht haben wir also, zu sagen, der gothische Baustyl sey dem christlich-germanischen Prinzip in nicht höherem Grade angemessen und zur Begründung eines nazionalen Baustyls für unsere Zeit in nicht höherem Grade geeignet, als der griechische? Welches Recht haben wir, zu sagen, der gothische Baustyl habe sich in Bezug auf unsere Zeit überlebt, wenn wir nicht ganz dasselbe auch von der griechischen Baukunst in demselben Bezuge sagen wollen? Wir dürfen dieß aber, von unserm Standpunkt aus, sogar eher von der griechischen, als von der gothischen sagen, wenn wir sehen, daß es jener, ungeachtet aller Anstrengungen, zumal in den letzten Jahrhunderten, nicht gelang, sich bei uns und allen ursprünglich germanischen Völkern auch nur vorübergehend in einem ähnlichen Grade einzubürgern, wie dieß mit der byzantinischen oder mit der gothischen der Fall war, zumal mit der gothischen, welche, wenn wir uns zunächst auch nur an historische Zeugnisse halten, ausschließlich die germanisch-christliche Baukunst genannt werden muß.*)

*) Der Spitzbogen findet sich allerdings bereits auch in der byzantinischen Baukunst, wie die Wasserleitung von Pyrgos, etwa aus der Zeit Justinians, bei Konstantinopel (s. **d'Agincourt Archit. pl. XL.** 30), sowie die Kirche des hl. Mamas in Cypern (ebendas. **pl. XLV.** 32) zeigen; er findet sich ebenso bereits in der Architektur der Sassaniden, wie der Palast des Sapores und andere Baudenkmale des persischen Reichs beweisen; er findet sich endlich auch in der indischen und ägyptischen Architektur und, als Endergebniß des Einflusses aller dieser verschiedenen Vorbilder, auch in der Architektur der Araber, in welcher er neben der Hufeisenform stets vorherrschend blieb. Dennoch hat man diese und ähnliche Erscheinungen der orientalischen Bauweise, meiner Ansicht nach, nicht mit hinreichendem Grunde gegen die Ursprünglichkeit des germanischen Spitzbogenstyls anzuführen gesucht, der mit ihnen wahrscheinlich wenig oder nichts zu schaffen hat, wenn auch die Kreuzzüge manches dazu beigetragen haben mögen, durch die von ihnen veranlaßte nnd begünstigte Kenntniß derselben die Vorliebe für den Spitzbogenstyl im Occident zu fördern. Eine genauere genetische Betrachtung und Vergleichung der erhaltenen Bau-

Hätte sich die gothische Baukunst überlebt, so könnte dieß nur insofern der Fall sein, als einerseits auch das Christenthum und der germanische Volksgeist, von welchen jene nur eine unmittelbare Frucht ist, sich überlebt hätten, und andrerseits unsere gesammte Kunst- und Weltanschauung, unser Klima, unsere Sitten und Gebräuche so durchaus griechische geworden wären, daß wir daraus den Schluß ziehen dürften, die griechische Bauweise sei uns vorzüglich angemessen.

Dem ist jedoch allem Anschein nach nicht so, und die erwähnten Einwürfe stellen sich sonach, bei näherer Beleuchtung, sämmtlich als unhaltbar heraus.

Wer könnte es läugnen, daß durch die preiswürdigen Bemühungen einiger unserer ausgezeichnetsten Architekten, besonders Schinkel's und Leo v. Klenze's, die griechische Bauweise in unserer Zeit eine Richtung nahm, welche ganz geeignet war, unsere Vorliebe dafür dauernder zu fesseln und einen neuen bleibenden Baustyl zu begründen, hätte nicht die Gesammtrichtung unserer Nazionalität demselben mehr oder weniger entgegen gestanden. Das Hauptverdienst der erwähnten Architekten besteht jedoch keinesweges allein darin, würdige und eigenthümliche Muster griechischer Gebäude aufgestellt zu haben, der eine besonders in dem königl. Museum, in der Bauakademie und in dem neuen Schauspielhause zu Berlin, der andere vorzugsweise in der Walhalla und Glyptothek, sondern mehr noch darin, dem in der griechischen Architektur verwirklichten Bauprinzip zweckmäßiger und schöner Charakteristik auch bei uns wieder Geltung und Eingang verschafft zu haben.

Wenn aber dessenungeachtet die frühere Vorliebe für den sogenannten griechischen Baustyl nicht ferner mehr aufrecht erhalten werden konnte, und die Theilnahme der Menschen wieder allgemeiner jenen Bauweisen sich zuwandte, die mit der mittelalterlichen Entwickelung des germanisch-christlichen Prinzips Hand in Hand gegangen waren,

---

überreste des gesammten germanischen Mittelalters scheint nämlich unwiderleglich darzuthun, daß an ihnen der Spitzbogen allmählig und auf dem natürlichen Wege der Konstrukzion sich aus entsprechenden Verbindungsformen des Rundbogens von selbst entwickelte. Diese Ansicht, die sich dem **Duca di Serradifalco**, welchem wir so bedeutende Aufklärungen über die christliche Baukunst verdanken, an dem Dom von **Monreale** selber hätte aufdringen müssen, werde ich Gelegenheit haben, ein andermal näher zu begründen und nachzuweisen.

so hängt dieß offenbar mit dem tieferen Wiedererwachen unseres nazionalen Selbstbewußtseins zusammen, das durch allerlei fremdartige Einflüsse fast Jahrhunderte lang verhindert war, in seiner ursprünglichen Bedeutsamkeit und Kraft sich geltend zu machen. Wir fühlen es immer deutlicher, jene geradlinigen antiken Formen eignen sich nicht in demselben Grade, wie die anderen, für unsere Verhältnisse, unsere Bedürfnisse, Sitten und Sinnesweise; sie gewähren unserm Gemüthe, unserer Sehnsucht diejenige Befriedigung nicht, die wir mit Recht immer mehr auch für die uns umgebende Architektur in Anspruch nehmen.

So haben wir uns denn wieder mit größerer Vorliebe, wenn auch immer nur erst in beschränkter Anwendung, dem gothischen Baustyl zugewandt, diesem Styl, den wir so lange für verächtlich, für barbarisch und abgeschmackt hielten, und dem sogar noch ein jüngst erschienenes ästhetisches Lexikon *) massive und überladene Manier und nach allen seinen Richtungen Unnatur vorwarf. Wir haben uns aber diesem Style offenbar darum vorzüglich wieder zugewendet, weil wir hofften, unsere architektonischen Bedürfnisse, ihrer innersten Natur nach, vorzugsweise durch ihn befriedigen zu können: eine Erscheinung, die für den nazionalen und religiös-christlichen Charakter desselben bezeichnend und insofern wohl zu beachten ist. Sie knüpft sich, wie nur ein flüchtiger Rückblick in die jüngste Vergangenheit uns zeigen kann, an unsere tiefsten geistigen Interessen an.

Mit der Apotheose des Straßburger Münsters begann und beflügelte unser größter deutscher Dichter seine poetische Laufbahn, auf welcher ihn sein plastisch gestaltender, dem griechischen Geiste verwandter Genius zwar der Vorliebe für den vaterländischen Baustyl, aber keinesweges der Kunstgestaltung in vaterländischem Sinn und Charakter selber entziehen konnte. Sein Faust, ein leibhaftes Abbild seiner eignen und seines Volkes dichterischer Entwickelung, ächt deutsch an der ursprünglichen Basis und mit griechischen Elementen vermischt bei weiterem Fortgange, gleicht dennoch, ungeachtet dieser in das Ganze hereinspielenden Vermischung, dem Gepräge jener riesigen Dome, die vom Fuß bis zum Scheitel ausschließlich deutschen und christ-

---

*) S. Jg. Jeitteles: Aesthetisches Lexikon. Wien, 1835. Erster Band. S. 324 unter dem Artikel „Gothisch". (Vergleiche später unter Kunstliteratur.)

lichen Elementen entsprossen sind, in Form und Farbe zu sehr, als daß man ihn nicht für ein ächtes Produkt des germanisch-christlichen Volksgeistes erklären müßte.

Mit der erweiterten Pflege unserer Nazionalliteratur steigerte und verbreitete sich die Vorliebe für unsere Nazionalarchitektur, und so begann auch auf diesem Felde, mit dem Anschluß an seine frühere, ursprüngliche Vergangenheit, für Deutschland eine neue Zeit, die man in einem Nachbarstaate anfänglich durch die nüchternste Behandlung des griechischen, zuletzt durch die Wiederaufnahme des Renaissance-Styls herbeizuführen suchte, welcher letzterer als Mischgattung nur eben wieder Mischgattungen zu erzeugen vermag.

In Deutschland waren es damals mehrere enthusiastische Verehrer des mittelalterlichen Wesens, unter ihnen Georg Forster, dessen Schilderung des Kölner Domes in seinen Ansichten auf einer Reise am Niederrhein anregend auf Sulpiz Boisseree wirkte, sodann Tieck, die Gebrüder Schlegel und andere Anhänger der neuromantischen Dichterschule, welche in Wort und Reim die Herrlichkeit der vaterländischen Baukunst priesen und zum Theil eine starke Hinneigung zum Katholicismus offenbarten, obgleich nur die wenigsten von ihnen dieser konfessionellen Richtung angehörten. Dies war vor dem Kriege, wo die Anregungen auf diesem Gebiete merkwürdigerweise fast ausschließlich von Nicht-Architekten ausgingen.

Durch die deutschen Freiheitskriege wurde die Begeisterung für diesen Baustyl noch einmal mächtiger angeregt. Damals entwarf Schinkel seine Pläne zu dem gußeisernen Sieges-Denkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin und zu einem großartigen Dombau im vereinfachten gothischen Style, der aber bis jetzt nicht zur Ausführung kam. Seit 1815 begann Moller seine Denkmäler der deutschen Baukunst des Mittelalters; Sulpiz Boisseree trat mit der Herausgabe seiner mehr als zehnjährigen Sammlungen für die Architektur des Kölner Doms und der mittelalterlichen Denkmäler am Niederrhein hervor; Büsching schrieb seine Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, Stieglitz sein Buch von altdeutscher Baukunst und Von der Hagen wirkte in gleichem Sinn und Geist nicht nur durch Veröffentlichung mittelalterlicher Gedichtwerke, sondern auch durch begeisterte Schilderungen mittelalterlicher Bauwerke.

Doch hatte der griechische Baustyl einerseits an der Weinbrenner'schen Schule zu Karlsruhe, aus welcher eine Menge mehr oder weniger ausgezeichneter Architekten hervorgingen, andrerseits an der Jussow'schen Schule in Cassel, wo auch Klenze und Laves Gelegenheit fanden, sich praktisch auszubilden, und an der Gilly'schen in Berlin, welcher Schinkel angehört, fortdauernd starke Stützen und für länger als ein Menschenalter noch Anhänger und Pfleger gefunden. Für größere öffentliche Baue schien dieser Styl allein das Privilegium zu haben; wer hätte es gewagt, dafür einen andern nur in Vorschlag zu bringen? Doch war diese fortgesetzte Vorliebe für den griechischen Baustyl von den wesentlichsten Folgen. Sie fiel in die Zeit der wissenschaftlichen Forschungsreisen. So lernten wir die Grundelemente und Gesetze der griechischen Baukunst in ihrer Vollendung an den vorhandenen Denkmälern gründlicher erkennen und zugleich bei der Ausführung neuer Gebäude, die für unsere Zeit bestimmt waren, mit entsprechender Konsequenz in Anwendung bringen. Doch scheiterte der Versuch, diesen Styl auch auf die Architektur christlicher Kirchen überzutragen, und kaum trat er über die Grenzen des Gebiets der Kunstliteratur heraus, in welchem Herrn v. Klenze's Anweisung zur Architektur des christlichen Kultus immer eine vorzügliche Erscheinung bilden wird.

Inzwischen war, unter dem Einfluß des wiederum lebendiger angeregten deutschen Nazionalgefühls, der früher ausgestreute Saamen hier und da aufgegangen, und mit größerer, fast ausschließlicher Hingebung sah man bereits einzelne Architekten sich der Ausübung der gothischen Baukunst unterziehen: eine Erscheinung, die mit der mehrfach gesteigerten Erforschung und Erkenntniß der bezüglichen Kunstdenkmale, sowohl von Seiten ihrer Projekzion und Konstrukzion als von Seiten des Ornaments, Hand in Hand ging.

Die Pflege des gothischen Baustyls knüpfte sich fortan vorzugsweise an die Namen Schinkel's, der auch die Werder'sche Kirche zu Berlin in diesem Styl erbaute, Ohlmüllers, von dem die gothische Kirche in der Vorstadt Au bei München und ein in demselben Styl durchgeführter, höchst bewundernswerther, aber seiner Großartigkeit wegen nicht ausführbarer Plan zu einer bayerischen Ruhmeshalle herrühren, sodann Zwirner's, dem die Ausführung des ruhmwürdigsten Unternehmens unserer Zeit, der Ausbau des Kölner Domes, anvertraut wurde, und nach dessen Entwurf auch die kleine

Apollinariskirche bei Remagen am Rhein entstanden ist, ferner Heideloff's in Nürnberg, der nach seinem Plane, außer mehrern Kapellen, auch die Kirche zu Schönaich in Würtemberg im altdeutschen Styl ausgeführt und ähnliche Entwürfe zu anderen für die Ausführung vorbereitet hat, endlich Lassaulx's in Koblenz und Ottmer's in Braunschweig, von welchem jener eine neue gothische Kirche zu Treis an der Mosel, dieser in demselben Styl mehrere Jagdschlösser und sogar ein Theater erbaut hat.

Die besonders durch Ottmer wiederbelebte Anwendung des gothischen Styls auf weltliche Gebäude ist als ein Fortschritt in der Benützung desselben für unsere Zeit anzusehen. Der erwähnte Baumeister ging dabei von der Absicht aus, zu zeigen, daß der gothische Baustyl nicht bloß ernst und düster sei, daß er auch heiter und anmuthig sein könne, wie er an sich schon pittoresk und interessant ist. Diese Ansicht ist so wahr, daß man sich in der That wundern muß, warum unsere Architekten diese in der gothischen Baukunst liegenden und in gleicher Mannigfaltigkeit und Fülle kaum von einer andern dargebotenen, heiteren und malerischen Motive nicht schon vielseitiger und allgemeiner für unsere Wohngebäude und Landhäuser ausgebeutet haben.

Doch dürfen wir hier nicht mit Stillschweigen die geschmackvolle und charakteristische Anwendung übergehen, welche Schinkel in mehreren seiner Bauwerke von dem gothischen Baustyl auf die Profan-Architektur gemacht hat, namentlich in dem für den Grafen Dzialinski erbauten Schlosse Kurnik im Großherzogthum Posen, in welchem der Ernst eines zur Vertheidigung und Abwehr bestimmten Gebäudes mit der Heiterkeit, Anmuth und Zierlichkeit eines Lusthauses zur vollendetsten Harmonie verschmolzen erscheint. Auch ist der Architekt Metzger in München mit verschiedenen Plänen beschäftigt, welche darauf hinausgehen, den gothischen Baustyl auf Profangebäude, zunächst auf Paläste und öffentliche Bildungsanstalten, in Anwendung zu bringen. Mehrere größere und bereits ausführlich behandelte Versuche dieser Art zeigen, daß eine glückliche Verbindung der Elemente dieses Baustyls mit den Erfordernissen unseres Häuserbaues und unseres Klimas durch Vereinfachung nicht nur möglich, sondern auch ersprießlich und wünschenswerth sey. Wir haben darüber von ihm ein eigenes Werk zu erwarten.

Unter den neuern Ausführungen gothischer Kirchen behauptet übrigens die schon erwähnte, fast ausschließlich aus Gemeindemitteln von Ohlmüller erbaute Kirche in der Vorstadt bei München noch immer den ersten Rang, sowohl was Größe als Schönheit und Konsequenz der Vollendung betrifft, die sich auf alle Theile, bis zu dem beweglichen Schmuck- und Nebenwerk der Fenster, der Altäre und Kanzel herab, gleichmäßig erstreckt. Hierbei ist nicht der Einfluß zu übersehen, den dies Bauwerk auf die Richtung der kleinern Monumentalarchitektur in München ausgeübt hat. Wir bemerken auf dem dortigen Gottesacker sehr viele Denkmäler in altdeutschem Styl, und es ist erklärlich, wenn dieselben ihrerseits wiederum dazu beitragen, die Vorliebe für diesen Styl und sein Verständiß weiter unter der Masse des Volkes zu verbreiten.

Von fast größerer Bedeutung, als die ausgeführten neuen Baue, für die Fortübung des gothischen Styls ist die Wiederherstellung und Vollendung mehrerer älterer Bauwerke, die zu den bedeutsamsten und herrlichsten Denkmalen dieses Styls aus der Zeit des Mittelalters gehören. Wir rechnen dahin unter den weltlichen Gebäuden die Schlösser von Marienburg und von Hohenschwangau, auch das Rathhaus in Prag, welches der Hofbaurath Nobile aus Wien, im Einklang mit den Resten des früheren, noch jüngst erst im altdeutschen Styl ausgeführt hat; unter den kirchlichen aber die Dome von Magdeburg, Bamberg und Regensburg, bei welchem Letzteren die Restaurazion sich fast nur auf das Innere, leider nicht auf den Ausbau der Thürme erstreckte, ferner die St. Stephanskirche in Wien, die Stiftskirche in Stuttgart, deren Wiederherstellung Heideloff besorgte, endlich den Kölner Dom, dessen großartiger Ausbau zu einer allgemeinen Nazionalangelegenheit des deutschen Volks geworden ist.

In diesen für unser Zeitalter so bezeichnenden Restaurazionsarbeiten ist die eigentliche Schule für unsere Architekten, Steinmetzen, Maurer und übrigen Bauhandwerker zu suchen, die sich mit der gothischen Baukunst näher vertraut machen wollen. Die tiefere Durchdringung der Konstrukzion auf der einen und die Vervollkommnung aller Zweige des Bauhandwerks auf der andern Seite sind Erfolge, welche sich zunächst daran knüpfen, und wie einerseits die erweiterte Kenntniß, Liebe und Uebung des gothischen Baustyls, so wird sich auch das Bedürfniß einer entsprechenden Verwendung der dadurch er-

zielten und gebildeten künstlerischen Kräfte zuletzt jedenfalls von selbst einstellen.

Hierzu gesellt sich, in ganz specieller, aber für die Ausübung des genannten Styls überaus wichtiger Bedeutung, die der jüngsten Gegenwart angehörende Wiederbelebung der Glasmalerei, die in ihrer vollendetsten nnd großartigsten Wirksamkeit recht eigentlich eine Kunst für den gothischen Kirchenbau, man darf hinzusetzen, auch für den gothischen Palastbau genannt werden kann. Die Art, wie diese Kunst gegenwärtig vornehmlich in München betrieben wird, ist aber auch völlig geeignet, nicht nur alle gleichzeitigen, sondern selbst die ausgezeichnetsten früheren Leistungen auf diesem Felde, aus mehr als einer Rücksicht, in Dunkel zu stellen. Die Vervollkommnung auf diesem Gebiete kann leicht, mittelbar und anregend, viel zu einer allgemeineren Ausübung und Verbreitung der gothischen Baukunst beitragen.

Uebrigens wird einer künftigen selbstständigeren Entwickelung der gothischen Architektur auch von Seiten der Theorie immer mächtiger in die Hände gearbeitet. Doch ist hier der Ort nicht, alle die zahlreichen und zum Theil vortrefflichen kunstliterarischen Werke namhaft zu machen, in welchen Architekten und Nichtarchitekten beflissen waren, durch Lehre und Abbild das Verständniß der Grundregeln dieses Baustyls zu verbreiten, und zur folgerichtigen Anwendung derselben zu veranlassen. Moller's Denkmäler der deutschen Baukunst des Mittelalters, Sulpiz Boisseree's Werk über den Kölner Dom und F. H. Müller's Herausgabe der St. Katharinenkirche zu Oppenheim nehmen unter den in Deutschland erschienenen Werken dieser Art, sowohl dem Umfang als der Ausführung nach, noch immer die erste Stelle ein. Nur in der Kürze will ich hier darauf hinweisen, wie schon 1808 der Advokat Bernart Hundeshagen zu Hanau in seinen Gedanken über die sogenannte gothische Architektur, sodann vier Jahre darauf der Architekt J. C. Costenoble in seinem Werke über altdeutsche Architektur und deren Ursprung, und wiederum fünf Jahre später Büsching in seinem Buche über die achteckige Gestalt der alten Kirchen und Stieglitz in seinem Werk über altdeutsche Baukunst die ersten Grundlagen zu einer Theorie des gothischen Baustyls aufgestellt haben. Gründlicher und umfassender behandelte denselben Gegenstand Ernst Kopp, der in seinem 1831 erschienenen „Beitrag zur Construktion der altdeutschen Bauart“ (die zweite Auflage erschien unter dem Titel: „Beitrag zur speciellen Darstellung

des spitzbogigen Styls«) eine sehr belehrende Anweisung zur geometrisch-perspektivischen Projekzion gothischer Architekturformen, und in seinen »Architektonischen Entwürfen« einfach und würdig behandelte Muster zu Kirchen und Kapellen im gothischen Styl mittheilte. Doch fanden seine Bemühungen erst in der allerneuesten Zeit diejenige Anerkennung, welche sie verdienen, während man den von Justus Popp in seinem eben so belehrenden als schönen Werke über die mittelalterlichen Bauwerke in Regensburg niedergelegten Aufklärungen über die Geheimnisse der Projekzion gothischer Dome noch bis jetzt nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit geschenkt hat. Auch Moller's »Beiträge zur Lehre von den Construkzionen« sind in dieser Hinsicht von Wichtigkeit. Er hat das von ihm an den mittelalterlichen Bauwerken zuerst nachgewiesene Netz- oder Knotensysteme vollständig auszubilden und in die Praxis einzuführen gesucht.

Bernhard Gruber's »Construkzionslehre« der christlich mittelalterlichen Baukunst, in welcher er die Bildung der Haupt- und Nebenformen, der Grund- und Aufrisse, wie sie der gothische Baustyl erheischt, auf die alten Regeln zurückzuführen suchte, hätte ohne jene vorgängigen Bestrebungen kaum ins Leben treten können. Er schloß sich dabei an vorhandene Denkmale als Vorbilder an. Selbstständiger und ursprünglicher zeigte sich auf demselben Wege Fr. Hoffstadt, obgleich kein Architekt von Fach, in seinem »Gothischen ABC«, wovon die erste Lieferung erschienen ist, ein ausgezeichnetes, gründliches Werk, dessen Hauptverdienst darin bestehen wird, das Verständniß der gothischen Architektur nach allen ihren Theilen selbst dem gewöhnlichen Handwerksmann zugänglich gemacht und die Anwendung derselben auf Gegenstände des alltäglichen Lebens vermittelt zu haben.

Merkwürdig und erwähnungswerth bleibt es bei dieser Betrachtung, daß die angelegentlichsten und eifrigsten Anregungen in diesem Gebiete, die zugleich keineswegs auch die ungründlichsten und wirkungslosesten waren, wie früher so auch später häufig von Nichtarchitekten ausgingen.

Zu demselben Zwecke einer selbstständigeren Entwickelung und Richtung der gothischen Architektur wirken fernerhin auch die Bemühungen derjenigen Architekten, welche sich nicht mehr mit der bloßen konvenzionellen Nachahmung vorhandener Ornamentalformen begnügen, sondern darauf dringen, neue Gebilde und Formen dieser Art orga-

nisch aus den natürlichen, zumal vaterländischen Pflanzen und Gewächsen entstehen zu lassen. Zu ihnen rechne ich vornehmlich Herrn v. Gärtner in München, dessen Entwürfe zu Dekorazionsmalereien, womit mehrere seiner neuen Baue in der dortigen Ludwigsstraße sowie die neuen Anlagen in Kissingen geschmückt sind, vorzugsweise das Streben beurkunden, der Bildung architektonischer Schmuckformen die künstlerische Nachahmung natürlicher Vorbilder zum Grunde zu legen. Bestrebungen dieser Art haben auch bereits von anderen Seiten her mit Benützung des Buntdruckes ein Organ gefunden, ans Licht der Oeffentlichkeit zu treten. Ich meine vorzüglich das im besten Fortgange begriffene Ornamentenwerk von Ed. Metzger, in welchem sich die antike Auffassungs- und Darstellungsweise vorherrschend zeigt, während ein anderer Architekt dieses Namens, Metzger zu Stuttgart, in einem 1835 von ihm herausgegebenen Büchlein darzulegen gesucht hat, wie die Gesetze der Pflanzen- und Mineralienbildung speciell auf den altdeutschen Baustyl in Anwendung zu bringen seien.

Fragen wir jetzt, woher die, selbst in den unteren Volksklassen immer allgemeiner sich kund gebende Vorliebe für die gothische Bauart, so ist es offenbar nicht ein bloß äußerliches historisches Interesse, was dieser Erscheinung zum Grunde liegt, sondern ein bei weitem Tieferes und Ursprünglicheres.

Diese Frage hängt übrigens mit einer anderen zusammen, die man unlängst in allem Ernste aufgeworfen hat: ob nämlich der Spitzbogen kirchlicher, das heißt mit andern Worten, passender für kirchliche Gebäude sei, als etwa der Rundbogen oder die horizontale Bauweise. Die Art, wie man diese Frage zu lösen suchte, mußte nothwendig zu einem verneinenden Resultate führen.

Abgesehen davon, ob der Spitzbogen an und für sich eine dem christlich-religiösen Interesse verwandte ästhetische Wirkung hervorzubringen vermöge oder nicht, hätte man ihn zunächst nicht abgesondert für sich, sondern in seiner konstructiven Verbindung zu einem architektonischen Kunstganzen betrachten sollen. Ob der Spitzbogen, in solcher Verbindung betrachtet, eine Wirkung der erwähnten Art auszuüben im Stande sei, darüber entscheidet das Gefühl, welches uns ergreift, wenn wir in einen gothischen Dom treten. Der Eindruck, den wir hier empfangen, ist wahrhaft religiöser Art, wie er unserem, von christlichen Ideen und Empfindungen durchdrungenen oder auch nur leise berührten Gemüthe vorzüglich zusagt; es ist kein Widerspruch

zwischen diesem Eindruck und der Stimmung, in welcher sich unser Gemüth befindet. Aus dem Umstande, daß die ersten Christen in heidnischen Tempeln und anderen antiken Gebäuden ihre religiöse Andacht verrichteten, kann daher zwar gefolgert werden, daß die antike Bauart dem christlichen Geist nicht feindselig gegenüber stehe, keinesweges aber, daß sie die dem letzteren vollkommen angemessene Form sei, sonst würde derselbe niemals einer anderen Bauform sich zugewendet haben. Die ersten Christen hatten keine andere Wahl. Hierüber kann weiter kein Zweifel obwalten.

Die gothische Architektur beruht auf ganz anderen ästhetischen Grundbedingungen, als die griechische. Die letztere wirkt mehr durch ruhige, sichere Linien und Verhältnisse, die erstere mehr durch Formen und Massen, welche die horizontale Lagerung durchbrechen und in die Höhe steigen. Dies befähigt die gothische Bauart vorzüglich, dem religiösen Bedürfniß, welches in der christlichen Gemeinde lebt, und den hieraus sich entwickelnden Forderungen kirchlicher Symbolik zu entsprechen. Das Bedürfniß christlicher Erbauung, deren innerstes Wesen ein Sichversenken der Anschauung in die Tiefen des Gemüthes ist, um sich von dort zu dem höchsten Unsichtbaren zu erheben, fordert einerseits gerade jenes, der gothischen Bauweise eigenthümliche Verhältniß in der gesammten Anlage und Gestaltung der Fenster zu den mit ihnen in steter Abwechslung korrespondirenden Säulen im Innern, sowie es anderseits eine entsprechende Höhe der Schiffsräume und emporstrebende Säulenformen bedingt. In dieser harmonischen Verknüpfung mit entsprechenden Fenster- und Säulenformen, mit Raumanlage und Größenverhältnissen übt der Spitzbogen eine bestimmte ästhetische Wirkung von unterscheidbar religiösem Charakter aus, wie sie kaum der Rundbogen, niemals der horizontale Lagerungsstyl in solcher Stärke auf uns hervorzubringen vermöchte. Es spricht sich darin, wir fühlen es, Geist, Gemüth und Phantasie, es spricht sich darin jene halbdunkle Klarheit und jene emporstrebende religiöse Würde und Erhabenheit, wie sie die christliche Andacht fordert, unmittelbar und bestimmt aus.

Doch ist der Spitzbogen schon für sich selbst, in gesonderter Vereinzelung betrachtet, einer ästhetischen Wirkung fähig, wie sie unserem, dem Höheren zugewandtem, christlichem Sinne angemessen ist. Jede mathematische Grundform hat für sich eine physiognomisch-charakteristische Bedeutung, wonach sich ihre ästhetische Wirkung richtet;

und sonach auch jedes Bauelement. Wie demnach die gerade Linie beruhigend, die geschwungene belebend auf den Beschauer wirkt, wie ferner dem Viereck, mithin dem Würfel, der Charakter des Festgegründeten, dem Rundbogen, als einem Abschnitt des vollendet in sich abgeschlossenen Kreises, der Ausdruck des Ernstes und der Schwere innewohnt, so dem Dreieck, mithin auch dem Spitzbogen, der Charakter des Aufwärtsstrebenden, wie es sich aus der Schwere des Irdischen loszuwinden und gleich der Flamme zu seinem Ursprunge, dem Himmel, zurückzukehren trachtet. Hiernach entscheidet sich daher auch jene Frage, ob der Spitzbogen kirchlicher sei, als der Rundbogen oder die horizontale Bauweise, vom christlichen Standpunkt aus bejahend.

Nach diesen Ansichten dürfen wir den gothischen Baustyl auch für protestantische Kirchen in Anspruch nehmen, die sich bereits viel zu lange mit allerlei abstrakten und abstrusen Bauformen haben begnügen müssen, als bestünde das Wesen des Protestantismus in nüchterner, kalter Einförmigkeit und Poesielosigkeit, oder als verlange der protestantische Ritus die kunstwidrigste Anlage und Ausführung eines kirchlichen Bauwerks. Die unkünstlerischeste Form, die man den protestantischen Kirchen geben konnte, war indeß wohl die Tabacksdosenform in ovaler Gestalt mit flachen Decken, die in horizontaler Lage über weite, öde Räume sich spannen. Auch der Protestant will sich erbauen durch Alles, was erhebend auf das Gemüth einzuwirken vermag, und wie ihn die Natur, die der Wiederschein des Ewigen, die Quelle wie das Vorbild alles wahrhaft Schönen ist, durch den bloßen Genuß des Anschauens zu beseligen vermag, so verlangt er auch mit Recht von seinen kirchlichen Gebäuden eine ähnliche Wirkung.

Aus falscher Maxime hat man bis jetzt dem Protestanten gerade in dem, wo die Mitwirksamkeit der Kunst von jeher als erstes und wesentlichstes Bedingniß anerkannt war, im Dienste der Religion, diese Mitwirksamkeit mehr entzogen, als billig war. Man nehme ihm nicht Alles, im Gegentheil man gebe ihm, wenn auch nur theilweise wieder, was man ihm nahm. Das Unsichtbare, das Ewige, trete auch ihm in anschaulichen Symbolen, in der gesammten Anlage und Ausschmückung seiner Gotteshäuser wie im Kultus selbst wieder näher, damit die religiöse Stimmung der Gemeinde und der kirchliche Sinn überhaupt neues Gedeihen empfangen.

Unsere, oft noch allzusehr von abstrakten Grundsätzen geleiteten Architekten sind Schuld, wenn das protestantische Kirchenbauwesen dar-

niederliegt oder verkehrt gehandhabt wird. Der kahle, poesie- und bedeutungslose Styl der Antike soll für die protestantische Kirche sich vorzugsweise eignen, obgleich doch gerade vielleicht die frömmsten, wenigstens die am meisten protestantisch gesinnten Gemeinden, wie die zu Nürnberg, Augsburg, Magdeburg, Halberstadt, Danzig und an vielen anderen Orten, ihren Gottesdienst in gothischen Domen begehen.

Doch kann ich diese Episode nicht schließen, ohne die trefflichen Worte zu wiederholen, die vor einiger Zeit Franz Kugler bei Gelegenheit einer Schrift aussprach *), welche den Kölner Dom nur als ein katholisches Bauwerk und vorzugsweise als ein Denkmal des Katholizismus betrachtet sehen möchte.

„Ein katholisches Werk, sagt er, ist der Dom nur, weil er in jener Zeit gegründet ward, da im Christenthum verschiedenartige Auffassungsweise noch nicht äußerlich auseinander getreten war. Oder verleugnen wir, die wir Protestanten genannt werden, die Vorzeit unserer Geschichte? oder wiegt unser Gefühl für den erhabenen Sinn und für das Land unserer Väter, wenn ihr es auf die Wagschale leget, auch nur um einen Gran weniger? Nein! der Dom von Köln ist ein deutsches Werk, er ist das höchste aller Werke, welches Deutschland im Bereiche sichtbarer Formen geschaffen hat, er ist das Werk, welches den Stolz Deutschlands vor allen Nationen der Erde ausmacht, er ist das Bundeszeichen, um welches alle Völker deutscher Zunge sich vereinigen müssen, und ganz Deutschland hat die Pflicht, dieses Werk, wie es seinem Meister offenbart ward, der Vollendung entgegenzuführen!“

Fragen wir hiernach, ob wir heutigen Tages im gothischen Style bauen sollen, so ist dieß eine Frage, die vielleicht nur bei uns Anstoß erregen möchte. In England hat man nie Anstand genommen, Kirchen, Paläste und Staatsgebäude im gothischen Style zu erbauen, ohne Zweifel, weil man dort überhaupt mehr als bei uns seine nazionale Ursprünglichkeit zu bewahren suchte, so daß auch die Baukunst in diesem Lande niemals so viele und gänzliche Umwandlungen zu erleiden hatte, als bei uns. Wir dagegen fühlen uns in Folge der mannichfaltigsten, fremdartigsten Einflüsse noch immer durch eine weite Kluft von Kunst und Sitte unserer Vorfahren geschieden; das Vorurtheil, als könne nur mit den Formen der griechischen

*) S. Kunstblatt zum Morgenblatt 1841 Nr. 15.

Kunst schön und zugleich zweckgemäß und nazional gebaut werden, obgleich unser Gemüth nie recht dabei war, beherrscht uns im Allgemeinen noch immer zu sehr, und unser Auge ist durch jahrhundertlanges Anschauen der aus solchem Vorurtheil entsprungenen, theils geschmacklosen, theils nüchternen Hervorbringungen unserer Architektur so verwöhnt, daß jene Frage Vielen mindestens seltsam vorkommen muß, indem sie durch ihre Bejahung dem Barbarismus und der Beschränktheit einer früheren Zeit wiederum Thor und Thür geöffnet zu sehen meinen.

Wenn ich nun dennoch jene Frage mit Ja beantworte, so will ich damit doch keineswegs behaupten, als ob wir nur im gothischen Styl, als dem allein und unbedingt für unsere Zeit passenden, mit Verachtung und Vernachläßigung aller übrigen Stylgattungen, bauen sollen, oder als ob es unser ausschließliches Streben sein müsse, diesen Styl in seiner früheren Gestalt und Anwendung wieder ins Leben zurückzurufen.

Wir sollen im gothischen Style bauen, einmal und zunächst, weil es ohne alle Widerrede für uns nazionaler erscheint, derjenigen Bauart uns anzuschließen, die von deutschen Volsstämmen Ursprung und Ausbildung empfing und unserer Zeit, unserer Sitte, unserer Religion um so viel näher, als die griechische ferner liegt, so daß, wenn wir von unsern Architekten den Anschluß an den griechischen Baustyl fordern, dies, in Bezug auf nazionale Bedeutung, etwas Aehnliches ist, als hätte man von griechischen Architekten den Anschluß an den ägyptischen Baustyl fordern wollen. Wenn es demnach unseren nazionalen Neigungen, Anschauungen und Bedürfnissen angemessen erscheint, einen Baustyl, welcher der Erfindung wie dem Wesen nach dem germanischen Volksstamme ureigenthümlich angehört, wieder aufzunehmen und seine fernere Entwickelung da wieder anzuknüpfen, wo der hereinbrechende Mangel nazionaler Selbstständigkeit fremde Elemente mit seiner Reinheit zu vermischen begann, so müssen wir es wünschen, ja es fordern, daß unsere Architekten in diesem Style bauen. Es erheischt nicht nur die Pflicht der Pietät, sondern die Kunst selber, an jene Bauweise uns anzuschließen, in welcher unsere Vorfahren ihre höchsten religiösen und poetisch-künstlerischen Ideen niedergelegt haben, wenn es uns Ernst darum ist, nazional zu bauen.

Wir sollen im gothischen Styl bauen, wenn auch zunächst nur deßwegen, um uns in dieser ächt nazionalen Kunst und Technik zu

üben, und zu erfahren, ob und welch' neue Kombinazionen derselbe für kirchliche und weltliche Gebäude gestatte, einerseits, damit wir ihn völlig beherrschen und mit selbstschöpferischer Freiheit zur Verwirklichung unserer architektonischen Ideen verwenden lernen, andererseits, damit wir aus der eignen Anschauung neuer Konstrukzionen dieser Art erkennen, ob sie unseren Bedürfnissen und Sitten, unserm Gemüthe und Schönheitsgefühl auch wirklich zusagen. Dieser Aufforderung aber werden wir jetzt mit um so minderer Gefahr der Verirrung nachkommen, je gründlicher uns die Principien des gothischen Styls, nach allen seinen Entwickelungsformen sowie die Ursachen und Erscheinungen seines Verfalls bekannt sind, und je mehr sich unsere Ansichten durch das Studium der griechischen Architektur geläutert haben. Greifen wir jetzt fehl, so geschieht es aus Unvermögen oder Modelaune und weil wir es so wollen.

Wir sollen ferner im gothischen Styl bauen, weil er, wie selbst seine Gegner anerkennen, für die Fasadenanordnung großartige und malerische Motive, und für die Komposizion geometrischen Schmuckwerks die mannichfaltigsten und sinnreichsten Musterformen darbietet; wir sollen in ihm bauen, weil er unseren Anforderungen erhabener Größe und Schönheit nicht minder wie denen der Heiterkeit und Anmuth zu genügen vermag, indem er sich fürstlicher Pracht eben so gut wie bürgerlicher Behaglichkeit bequemt und, was für unsere Zeiten von vorzüglicher Wichtigkeit ist, einen zugleich würdigen, einfachen und wohlfeilen Kirchenbau gestattet. Eine Vereinfachung in der Ausführung wird aber durch die vorhandenen Mittel bedingt, und wenn die Wirkung auch nicht so groß und malerisch ist, wie an den mittelalterlichen Domen, der eigenthümliche Eindruck dieser Architektur spricht sich dennoch darin aus.*) Namentlich aber verdient

*) Zur näheren Beleuchtung dieses, die Vereinfachung des gothischen Baustyls für unsere Zeit betreffenden Punktes erlaube ich mir hier anzuführen, was Schinkel bei seiner Beschreibung der von ihm in dem erwähnten Styl entworfenen Gertraudenkirche für Berlin darüber beibringt. Nur dasjenige suchte dieser Architekt aus dem Styl des Mittelalters dabei anzuwenden, was sich in der Entwickelung desselben als neuer Vortheil für die Konstrukzion und als ein vorher nicht bekannter, für jede Zeit nützlich anzuwendender Zuwachs, dem zugleich nicht die ästhetische Wirkung fehlte, bewährt hatte. „Dies Bestreben ging, wie er sich ausdrückt, besonders dahin, alles Ueberflüssige aus diesem Styl zu vermeiden: erstens das Verzieren der Massen mit den in

dieselbe in ihrer Anwendung auf Profangebäude die besondere Berücksichtigung unserer Architekten, da sie in Bezug auf diesen niemals zu einer vollendeten Ausbildung gelangte, wiewohl gewiß auch hierin eine hohe Stufe der Reinheit, Konsequenz und Vollendung zu erreichen wäre. Endlich sollen wir auch in der ganz speziellen Absicht in diesem Styl bauen, um zu zeigen, daß nicht nur der byzantinische, sondern auch der gothische Kirchenbau Raum für historische Wandmalereien darbiete, ein Vorurtheil, das durch einzelne Versuche, wie durch die von Zwirner herrührende Apollinariskapelle bei Remagen, bereits seine Widerlegung gefunden hat.

Mit dieser, keineswegs erschöpfenden Apologie des gothischen Styles, welchen wir bei einer anderen Gelegenheit auch von Seiten seiner poetischen Grundlagen und seiner Detailformen beleuchten wollen, ist jedoch unsere gegenwärtige Betrachtung nicht erledigt. Denn eines wichtigen Bauelements unserer Zeit habe ich nur erst vorübergehend gedacht.

Dieses ist der Rundbogen, unstreitig ein der reichsten und mannichfaltigsten Anwendung fähiges Element, das, auf konstruktiven Grundlagen mit Konsequenz durchgeführt, wohl im Stande wäre, den auf unseren klimatischen, terrestrischen und socialen Verhältnissen beruhenden Forderungen der Zweckmäßigkeit zu entsprechen,

---

vielfältig verkleinertem Verhältniß angebrachten Nachbildungen der Hauptformen, wodurch das Zusammen- und Uebereinanderstellen der thurmartigen Baldachine und vieler Scheinverdachungen in spitziger Giebelform entstand, ferner das Verzieren der Theile mit zu vielem und manierirtem Laubwerk, welches alle Umrisse kraus macht und unendliche Wiederholungen herbeiführt, dann das Leistenwerk und die aus Zirkelstücken konstruirten vielfältigen Verschlingungen, die als Fenstersproßwerk wohl Anwendung finden, aber als Verzierung auf den Mauerflächen im Uebermaße und ohne Beziehung angebracht, eine oft zu leere und doch mit übermäßigem Aufwande erkaufte Ausschmückung werden; ferner die übermäßig hohen Verhältnisse, welche, besonders im Innern, das Gemüth in einen beklommenen Zustand versetzen, sowie die hohen Dachungen der Gebäude, welche schwer und lastend wirken, und da ihre großen Flächen architektonischer Mannichfaltigkeit entbehren, als eine unbehülfliche, zu dem Uebrigen nicht gehörige Anordnung die architektonischen Verhältnisse der Gebäude häufig verderben!" Diesen strengen Ansichten gemäß hat Schinkel dann auch seine Pläne zur Gertrauden-, wie zur Werder'schen Kirche entworfen; sie erscheinen ohne Bedachung und zeigen einfach edle, ohne Unterbrechung fortgeführte Linien, die dem Ganzen ein ungemein anmuthiges und heiteres Ansehen geben.

ohne unserem nazionalem Formengefühl, wenn wir von einem solchen reden dürfen, entgegen zu sein. Ob jedoch der Rundbogen, wie Wiegmann meint, unsere sämmtlichen geistigen und materiellen Anforderungen vollständig befriedigen könnte, ist eine andere Frage, die man nicht beantworten kann, ohne einen Blick auf die historische und technische Bedeutung dieses Bauelementes geworfen zu haben.

Die horizontale Lagerung in der Architektur war für das Bedürfniß der Griechen genügend. Es läßt sich nicht beweisen, daß sie in ihren besseren Zeiten sich der Kuppel bedienten, denn die Schatzkammern zu Mykenä und Orchomenos, die man hier allenfalls anführen könnte, stammen aus früheren Zeiten. *Θόλος* bezeichnet nur ein Gebäude in Zirkelform. Bei den Römern dagegen ist **Tholus** ein zirkelförmiges, mit einer Kuppel versehenes Gebäude, und von der Art war schon der von Numa Pompilius der Vesta errichtete Tempel, sowie das Pantheon und die Tempel des Romulus, Bachus, Faunus, Herkules und Neptun, der Cybele und der Venus. Dieser Kuppelbau, der sich auch in einigen Ueberresten römischer Profangebäude findet, ging nebst dem so mannichfach noch in Triumphbögen und Wasserleitungen erhaltenen Rundbogen, in die byzantinische Kunst über. Die Römer ließen ihre Kuppeln unmittelbar vom Boden aufsteigen, wie das Pantheon und der Vestatempel beweisen; die Architekten der Sophienkirche in Constantinopel dagegen, Anthemius von Tralles und Isidorus von Milet, verfielen auf die kühne Idee, umfangreichere Kuppeln gleichsam in die Luft zu hängen, indem sie dieselben auf vier Bögen stellten. Nicht aber durch bloße Laune, sondern auf natürlichem, nothwendigem Wege wurden sie zu dieser Konstrukzionsweise geführt. Die Basiliken der Heiden nämlich, die ersten Grundlagen und Anhaltspunkte für den christlichen Kirchenbau, waren mit Holzdächern kielförmig oder soffittenähnlich bedeckt, ein Gebrauch, den die ersten christlichen Basiliken noch beibehielten. Als man aber statt des Holzes Stein gebrauchen wollte, mußten die Dächer in Form von Gewölben aufgeführt werden, und so bildeten sich von selbst an den Punkten, wo sich die beiden Arme des Kreuzes, dessen Gestalt man den Gotteshäusern gab, durchschnitten, etwas höher aufsteigende Kuppeln, welche die Meister der Sophienkirche in Halbzirkelform aufführten,

um sie angenehmer ins Auge treten zu lassen *). Dieß System wurde demnach erst seit Justinian in der byzantinischen Baukunst recht vorherrschend, während in Italien bereits die diocletianischen Bauwerke, sowie die späteren in Ravenna aus Theodosius Zeit rundbogige Verzierungen nachweisen. So verwuchs gleichsam der Gebrauch des Rundbogens unmittelbar mit der frühesten Entwickelung des Christenthums und der christlichen Kunst. Es war dasselbe System, dessen sich auch die Gothen und Longobarden in der verschiedenartigsten Anwendung bei ihren Bauten bedienten. Sie machten aber seltener, als dieß in Byzanz der Fall war, von den Kuppeln Gebrauch, was wohl zu beachten ist, da dieser Umstand vorzüglich dahin führen mußte, von dem frühern Prinzip allmälig abzuweichen. Die von den Longobarden errichteten Bauwerke, ausgezeichnet durch mächtige Konstrukzionen von schmuckloser Einfachheit, nähern sich mehr als die rundbogige Architektur des 9ten bis 12ten Jahrhunderts dem altrömischen Style. Lombardische Werkmeister, Maurer und Steinmetzen berief man schon seit dem sechsten Jahrhundert nach Frankreich und Deutschland, wo sie bei den größern, ihnen zur Ausführung übertragenen Kirchengebäuden gewöhnlich heimische Vorbilder zum Grunde legten.

So kam es, daß der Rundbogenstyl Jahrhunderte lang in der ganzen, damals bekannten, christlichen Welt und bei den großartigsten Bauunternehmungen geübt wurde. In Italien hörte er nie ganz auf zu herrschen, und noch war die gothische Zwischenperiode nicht völlig vorüber, als Andrea di Cione Orgagna mit erneuerter Vorliebe zum Rundbogen griff, den Brunelleschi in Verbindung mit ruhigen Linien und antiken Details, so wie mit großartigen, edlen Verhältnissen auf den Häuserbau, Bramante und Buonaroti auf die herkömmliche Grundform der christlichen Kirche anwandten. Seitdem ist er, wiewohl vermischt mit den geradlinigen Elementen des griechischen Säulensystems, und ungeachtet das Letztere sich wiederholt in selbstständiger Weise geltend zu machen suchte, in allen Ländern Europa's bald mehr bald weniger in steter Anwendung geblieben, bis zu unserer Zeit, durch das vereinigte und durchgreifende Bemühen einiger deutschen Architekten diese „neue und sehr gerühmte Methode,"

---

*) S. besonders: **Domin. Duca di Serradifalco: Del Duomo di Monreale. Palermo 1838. fol.** S. 78 u. 79.

wie Vasari, in Bezug auf Orgagna's Zeitalter, die rundbogige Bauart bezeichnet, in ihrer ächten und reinen Ursprünglichkeit wieder ins Leben gerufen wurde. In dem byzantinischen Rundbogenstyl glaubt man jetzt mit Recht eine reinere Entwicklungsform und Fortsetzung der Antike zu sehen, als in der eigentlich römischen Baukunst.

Aus dieser historischen Uebersicht geht hervor, daß der Rundbogen mit der Entwickelung christlicher Sitte und Kunst gleich Anfangs Hand in Hand ging.

Schon von diesem Gesichtspunkt aus rechtfertigt sich hinlänglich seine Wiederaufnahme unter die Elemente der neueren Baukunst, selbst der kirchlichen, in welcher sich durch ihn die ausdrucksvollsten Motive erreichen lassen, wenn auch die abendländische Kirche nicht dasselbe historisch-liturgische Interesse haben sollte, wie die morgenländische, die griechisch-russische Kirche, bei ihren gottesdienstlichen Gebäuden die ursprüngliche byzantinische Kreuz- und Kuppelbauform beizubehalten.

Ueberwiegender als die historische, ist jedoch die konstruktive Bedeutung des Rundbogenstyls.

Man hat von diesem Styl gesagt, er sei der auf die mannigfaltigsten Bedürfnisse und verschiedenartigsten klimatischen Bedingungen anwendbarste, und kann in dieser Hinsicht Recht haben, ob er aber, im Gegensatz zu andern Stylarten, auch zugleich der organisch in sich übereinstimmendste genannt werden kann, möchte insofern bezweifelt werden, als auch der griechische Tempelbaustyl und der gothische Dombaustyl, in ihrer vollendeten Erscheinungsform gedacht, auf denselben Vorzug Anspruch machen dürfen.

In technisch-konstruktiver Beziehung bietet jedoch der Rundbogen, zumal für unser Klima und unsern Boden, wesentliche Vorzüge dar, und sie gaben den Ausschlag, als einige neuere Architekten, im Gegensatz theils gegen das herrschende konvenzionelle Nachahmungssystem der Antike, theils gegen die hier und da auftauchenden, kleinlichen Wiederbelebungsversuche der gothischen Bauweise auf dem Wege konstruktiven Bestrebens und Fortschreitens zu der Frage gelangten, in welchem Style sollen wir bauen? Sie hatten weder etwas gegen die ruhige und klare Schönheit des antiken Baustyles, noch gegen die pittoreske und emporstrebende Leichtigkeit des gothischen Dombaustyles einzuwenden, aber als Bauelement schien ihnen weder die horizontale Lagerung des einen, noch der Spitzbogen des andern für

alle Bedürfnisse, Oertlichkeiten und Baustoffe in demselben Grade geeignet, wie der Rundbogen, der sich den verschiedenartigsten Räumlichkeiten und Maßbestimmungen mit Leichtigkeit bequemt und bei naturgemäßer, organisch-nothwendiger Stützung eine Festigkeit und Zuverläßigkeit des Baues gewährt, welche vielleicht nur durch die großartige Einfachheit der dorischen Tempelkonstrukzion noch übertroffen wird. Der nordischen Witterung, dem Regen, Schnee und Winde bietet er nicht so viele Angriffspunkte dar, und auf alle mehr äusserlichen, künstlichen Hülfsmittel, auf die eisernen Klammern, spitzigen Dächer, Strebepfeiler, Rinnen und Abzugskanäle aller Art kann er eher verzichten, als der gothische Baustyl.

Haben wir den letztern als eigenthümlich deutsch, als germanisch bezeichnet, so dürfen wir den Rundbogenstyl, den man zu ausschließlich und in viel zu enger Begränzung byzantinisch nennt, als romanisch bezeichnen, da er vorzugsweise bei denjenigen Völkern des europäischen Südens sich Eingang zu verschaffen und in Achtung und Uebung zu erhalten wußte, deren gesammte Entwickelung unmittelbarer unter römischem Einfluß vor sich gegangen war. Was ihm daher, im Vergleich zu dem gothischen Baustyl an nazionaler Bedeutsamkeit für uns abgeht, das scheint er in konstruktiver Hinsicht vor ihm vorauszuhaben. Er scheint den statischen Gesetzen der Stützung und des Gleichgewichts vorzüglich zu entsprechen. Der Rundbogen ist eine, wenn auch nicht unmittelbar, doch naturgemäß verbindende und tragende Kraft; auf ihm ruhen sicher die übrigen Theile. Es liegt ihm eine der Erd- und Weltkörperform völlig analoge Bildung zum Grunde, die Kreislinie, hervorgebracht durch die Schwingungen des Mittelpunktes um sich selbst, alle Rhadien streben in ihm nach dem Centrum der Erde, und wir können es nicht leugnen, zirkelförmige Wölbungen erregen in uns den Begriff der Festigkeit und Schwere. *) Ebenso wahr ist es, daß dieses architektonische Element die Einrichtung eines Baues an sich nicht hemmt und beschränkt, sondern im Gegentheil überall auf eine vorzügliche Weise die organische Verbindung zwischen Zweck, Konstrukzion und Form, und die genaueste Bestimmung der Theile und Verhältnisse gestattet.

---

*) Eine Vergleichung der alten cyklopischen Werke scheint zu ergeben, daß bei den meisten die Lagerung der Polygonstücke nicht willkürlich, sondern nach einem bestimmten System, nämlich nach der Bogenlinie ausgeführt ist.

Mit Hülfe des Rundbogens lassen sich schwungvolle und erhabene, ihrer Gesammtwirkung nach ruhig-einfache und würdig-ernste, im Detail malerisch-heitere Verhältnisse und Formen erreichen, die mit einander in wohl abgewogene und richtig empfundene Uebereinstimmung gebracht werden können und ein lebendiges Verhältniß des architektonischen Bedürfnisses beurkunden. Hiernach bestimmt sich sein ästhetischer Charakter. Ernst, Gediegenheit, ja Schwerfälligkeit und Düsterheit sind ihm eigen, aber er entzieht sich deßhalb dem feineren Ornament, dem Zierlichen und Anmuthigen nicht, das für die Architektur von so wesentlicher Bedeutung ist. Doch wird er immerhin etwas von dem ursprünglichen Ernst seiner melancholischen Grundfärbung selbst durch die heiterste Umhüllung des Schmuckwerkes hindurchschimmern lassen. Auf entsprechende Stimmungen und Zustände unserer Seele wird diese Erscheinung anziehend wirken, aber es offenbart sich darin zugleich eine gewisse Beschränktheit seines Charakters, die eine reine Empfindung nur selten aufkommen lassen wird. Der Rundbogenstyl ist einer malerischen Gruppirung fähig, und wenn wir die Stufe der Vollendung betrachten, die er in der florentinischen, lombardischen und venezianischen Architektur des vierzehnten Jahrhunderts und in einigen deutschen Bauwerken, wie in dem leider unvollendeten Dom zu Speyer, erstiegen hat, dann wird es klar, daß er selbst der überraschendsten Pracht, der gediegensten und edelsten Anordnung und wie dem zierlichsten, so auch dem reichsten und mannigfaltigsten Schmuckwerk zugänglich sei.

Uebrigens scheint dies, der verschiedenartigsten Anwendungen und Stimmungen fähige Element für kirchliche wie für weltliche Baue der verschiedensten Art und Bestimmung gleich geeignet zu sein. So häufig es jedoch auf kirchliche Gebäude angewandt wurde, so wenig ist es doch gerade auf diesem Felde zu seiner vollen Entwickelung gelangt. Hier hat es stets seinen ernsten, dem Kirchenbau im Allgemeinen anpassenden, aber doch oft schwerfälligen, düstern und trockenen Charakter mehr, als ersprießlich, beibehalten, ohne doch dadurch im Einzelnen immer vor willkürlicher und unzweckmäßiger Anwendung des Ornamentes verwahrt geblieben zu sein. Eher, kann man sagen, hat der Rundbogenstyl auf dem Gebiete der Profanarchitektur im Einzelnen eine entschiedener hervortretende Durchbildung erfahren, obgleich nicht ohne Vermischung mit verschiedenartigen antik-griechischen Bestandtheilen, welche die selbstständige und reine Ent-

wicklung des ursprünglichen Elements nicht zur Vollendung gedeihen ließen.

Was die Bedeutung des Rundbogens für den Kirchenbau betrifft, so wissen wir, daß er dem Christenthume nicht fremd, viel weniger feindselig, im Gegentheil mit seiner frühesten Entwicklungsgeschichte aufs Innigste verwebt und verbunden war, und mithin vom historischen wie liturgischen Standpunkt aus den Anforderungen der Kirche kaum minder fern stehe, als der Spitzbogen, auch ist gewiß, daß sich durch ihn eine religiöse Wirkung erreichen, eine religiös=christliche Stimmung hervorrufen läßt, nur in einem andern Grade, etwa wie schwer und leicht, ernst und heiter, einfach und mannichfaltig verschieden sind.

Uebrigens kann zur Vermeidung des Einförmigen und Nüchternen, was dem Rundbogenstyl von Natur eigen, viel geschehen, nicht nur von Seiten der Wahl und Benützung des Ornaments an Fenstern, Portalen, Gesimsen und Kapitälen, sondern mehr noch und Wesentlicheres durch die architektonische Anlage und Vertheilung der Räumlichkeiten, sowie durch das gegenseitige Verhältniß und die Gestaltung der rundbogigen Formen selber.

In diesen und andern Beziehungen entwickelt offenbar der Rundbogen neue und bedeutende Vorzüge, zumal in seiner Verwendung für den Kirchenbau. Er gestattet der Bildnerei sowohl wie der Malerei, und zwar der Tafelmalerei in demselben Grade wie der Wandmalerei, den freiesten Zutritt, ohne sich selbst der Glasmalerei zu verschließen, sobald diese sich damit begnügt, in schlichterem, anspruchsloserem Gewande aufzutreten. Nach allen diesen Rücksichten entspricht er auf vorzügliche Weise den monumentalen Richtungen und Bestrebungen unserer gegenwärtigen Kunst. Er ist jedoch den erwähnten Künsten im ausgedehntesten Umfange nicht nur zugänglich, sondern er tritt auch ihrer freieren und vollendeteren Entwickelung nirgends hemmend oder ablenkend entgegen, was in gleichem Maße nicht von der mittelalterlich gothischen Architektur gerühmt werden kann, da diese die Bildnerei im Grunde nur als abhängiges architektonisches Ornament duldete und dieselbe zu gleicher Zeit nöthigte, in ihren Gebilden übernatürlich lange Formen anzunehmen, während sie der Malerei im Ganzen einen etwas barocken und, zumal in den Gewändern, eckigen und gekniffenen Charakter verlieh.

Auf solche Abwege kann allerdings der Rundbogenstyl nicht so leicht führen, und sowohl diese wie die übrigen historischen, materiellen und ästhetischen Vorzüge schienen ihn daher vornehmlich zur Wiederaufnahme unter die Elemente der neueren Baukunst zu empfehlen.

Es ist aber auch so viel gewiß, unsere Architekten haben die Bedeutung dieses Baustyls für unsere Zeit klarer erkannt und ihn bereits mannigfach auf unsern Häuser- und Kirchenbau angewendet; ja Einige von ihnen scheinen sich seine Ausbildung im weitesten Umfange und für alle Fälle zur Lebensaufgabe gemacht zu haben. Auch diese Bestrebungen knüpfen sich zunächst und vorzüglich an die Weinbrenner'sche Architekten-Schule an, die im Wendepunkt der beiden letzten Jahrhunderte ihre Thätigkeit beginnend, gleich anfangs neben den Motiven und Formen des griechischen Säulensystems auch den römischen Rundbogen- und Gewölbebau in mannigfaltigen Modifikazionen in Anwendung zu bringen suchte. In München war die Fischer'sche Schule in gleichem Sinne thätig.

Es gehören zu dieser Schule Namen vom besten Klange, wie: Moller, Heger, der nicht mehr unter den Lebenden, Burnitz in Frankfurt a. M., Arnold in Freyburg, Knapp in Rom, vor allem aber Heinrich Hübsch, Oberbaudirektor in Karlsruhe, der nebst dem Oberbaurath und Akademiedirektor Fr. von Gärtner in München, welcher ebenfalls eine Zeitlang unter Weinbrenners Einfluß stand, zu den Hauptrepräsentanten dieser Richtung gehört.

An die Genannten reihen sich noch mehrere unserer ausgezeichnetsten Architekten, an ihrer Spitze wiederum Schinkel, sodann Thürmer, *) beide bereits von uns geschieden, ferner Lassaulx und andere, welche die Ausbildung jenes architektonischen Princips mit Beharrlichkeit verfolgten.

Eine gesteigerte Vorliebe für dasselbe im Grossen und Ganzen offenbart sich in dem allmälig bestimmter sich gestaltenden Styl unserer gewöhnlichen Wohnhäuser, wiewohl sich vorzüglich hier die ver-

*) Joseph Thürmer, geb. zu München 1789 und, gleich Fr. v. Gärtner, auf der dortigen Akademie unter Fischer's Leitung, sowie durch neunjährige Reisen in Griechenland und Italien gebildet, wurde 1827 Professor und Vorstand der mit der Akademie verbundenen Bauschule in Dresden. Nachdem er mehrere, durch Zweckmäßigkeit und Charakter ausgezeichnete Baue im Rundbogenstyl ausgeführt, starb er auf einer Reise in seiner Vaterstadt im Jahre 1833.

schiedenen Baustyle und Elemente noch in einer unausgebildeten und oft geschmacklosen Vermischung zeigen, die mehr aus Eigensinn und Willkür, als aus Mangel an Erkenntniß des Nothwendigen, Zweckmäßigen und Schönen entspringt, indem man häufig absichtlich weder nach der Bestimmung des Gebäudes noch nach dem konstruktiven und ästhetischen Verhältniß der verschiedenen Bauformen fragt, die man mit einander in Eins zusammenwürfelt.

In München, Leipzig und andern Orten ist der Rundbogen schon längst beim Häuserbau in Anwendung gekommen. Aus Stuttgart berichtet man mit einigem Selbstgefühl, daß dort mehrere von dem Stadtbaumeister Föhr und Hofbaumeister Gaab ausgeführte Neubaue durch Wiederaufnahme des Rundbogenstyls sich auszeichnen und das Wohlgefallen des Publikums gefunden haben. Aehnliche Erscheinungen zeigen sich auch anderwärts. In Berlin versteht man den Rundbogen, nach Schinkels Vorgange, geschmackvoll zu benützen und mit antiken Formen und Linien in eine, wo möglich, organische Verbindung zu bringen. Doch ist diese mehr äußerlich, und Gebäude, wie das der neuen Thierarzneischule von dem Hofbauinspektor Hesse, in welchem der Rundbogenstyl der äusseren Fasade auch im Inneren entsprechend durchgeführt ist, gehören noch immer und überall zu den seltneren Erscheinungen; indeß schließt auch hier das Hauptgebäude mit einem griechischen Giebel ab.

Ueberhaupt ist es im Ganzen mehr eine ästhetische, als konstruktive Richtung, die sich dort, in der Hauptstadt Preußens und in anderen Theilen dieser Monarchie, gegenüber einer organisch nothwendigen Entwickelung der äusseren Formengestalt aus dem inneren Bau, vorherrschend zeigt, und aus welcher wohl sinnreiche und schöne Kombinazionen, nicht aber Bestrebungen hervorgehen können, die eine allgemeine, nazionale Kunstblüthe in der Architektur herbeizuführen vermöchten. Hierzu gehört ein Schaffen aus dem Innersten des Gebäudes wie der Seele heraus, ein klar erkanntes und selbst mit einseitiger Beharrlichkeit durchgeführtes Princip, eine entsprechende Gemüths- und Sinnesrichtung, die den Aufschwung der dichterischen Phantasie nicht ermatten läßt.

Indeß wäre es Unrecht, von den letzten im Ganzen etwas schwach ausgefallenen Heften der architektonischen Entwürfe des Architekten-Vereins in Berlin auf die dort vorhandenen Kräfte und Leistungen schliessen zu wollen. Noch wirkt der Schinkel'sche Geist; aber die

Richtung muß aus den Windeln konvenzioneller und ornamentaler Nachahmung, die sie zusammenschnüren, heraustreten und eine gründlichere, ich möchte lieber sagen, ernstere werden, wenn sie dauernde Früchte bringen soll.

Der Weg, wie die genannten Architekten zur Benützung und Entwickelung des Rundbogenstyls gelangten, zeigt sich verschieden. Theils waren es mehr äußerliche, durch den Willen der Bauherrn oder durch die Beschränktheit der aufzuwendenden Mittel bestimmte Rücksichten, oder es waren mehr innerliche, auf historischen oder konstruktiv-ästhetischen Anregungen beruhende Beweggründe, wodurch sich dieselben zur Anwendung dieses Princips gedrungen fühlten.

Was Schinkel betrifft, so wissen wir, daß er eine große Anzahl öffentlicher und Privatgebäude, weltlicher und kirchlicher Bauwerke in der Bogenkonstrukzion ausgeführt hat. Sein Gemüth, seine Sinnesrichtung trieb ihn zur Antike, zur Anwendung antiker Formen und Motive; und klar durchdrungen von dem Geist, der Bedeutsamkeit der griechischen Architektur, blieb er mit sichtbarer Vorliebe dem geradlinigen System, so lange er lebte, zugethan. Indem er aber bei seinen Aufgaben Mittel und Zwecke genau erwog, glaubte er in der Bogenform das Element gefunden zu haben, wodurch er in vielen Fällen am sichersten und leichtesten zum Ziel gelangen könne. Bei ihm, als einem von Grund aus schöpferischem Künstler, der die verschiedenen Baustyle mit Freiheit zu gebrauchen und innerhalb ihrer Gränzen mit Leichtigkeit sich zu bewegen wußte, war von konvenzioneller Nachahmung nicht die Rede. Was er in Bogenkonstrukzion baute, trug jederzeit das Gepräge einer originellen Erfindungsgabe, einer frei schaffenden Phantasie, einer wissenschaftlichen und materiellen Beherrschung und Durchdringung seiner Aufgabe. Er offenbarte darin die höchste Mannichfaltigkeit; doch er, der feinsinnige Verehrer des Griechenthums, dem die Grazien bei seiner Wiege geleuchtet, konnte nur im griechischen Geiste wiedergebären. Mit dem Ernst, der Würde des romanischen Baustyls wußte er Klarheit und Bestimmtheit, eine geschmackvolle, malerische Heiterkeit in Anlage und Form zu vereinigen; und wie den Spitzbogen, brachte er auch den Rundbogen in Verbindung mit ruhigen, edlen Linien, daß man sich oft geneigt fühlen könnte, seine Gebäude für Werke rein griechischer Kunst anzusehen. So vor allem die königl. Bauakademie zu Berlin, wo wir den Flachbogen an Portalen und Fenstern mit der

ruhigen, einfachen Klarheit horizontaler Gürtungs= und Gesimsformen zum vollendetsten, einheitlichsten Ganzen verschmolzen sehen. Nicht minder eigenthümlich erscheint er in mehrern von ihm erbauten oder behufs der Ausführung entworfenen Kirchen für die Oranienburger Vorstadt bei Berlin, ferner in der von ihm herrührenden evangelischen Kirche zu Straupitz in der Lausitz, wo die Bogenarchitektur des Aeußern den Hauptformen nach auch im Innern durchgeführt ist, ferner in seinem ersten Entwurf zu der Kirche am Werder'schen Markt in Berlin, welcher die königl. Genehmigung nicht erhielt, sodann in seinen Restaurationsentwürfen zu dem dortigen Rathhause, die, soviel ich weiß, bis jetzt ohne Erfolg geblieben sind, und in dem zur Ausführung gediehenen Neuen Thore ebendaselbst, sowie endlich in dem neuen Theatergebäude zu Hamburg, während er in anderen Profanbauten, zumal Landhäusern und Schlössern, bei welchen er mit Bewußtsein malerische Abwechslung in Formen und Motiven erstrebte, den Rundbogen neben der horizontalen Lagerung und in Gemeinschaft mit dieser selbst neben dem Spitzbogen in Anwendung brachte. Doch ist dieß charakteristisch für die Wirksamkeit dieses Baukünstlers: die Mannigfaltigkeit und der Reichthum seiner Phantasie drängte ihn stets über die konsequent=genetische Verfolgung des Rundbogensystems zum freien, geistigen Schaffen hinaus, so daß er eben deßhalb nicht im Stande war, seiner Schule eine demselben entsprechende bestimmte Kunstrichtung zu geben.

Eine solche, mit ausschließlicher Vorliebe festgehaltene, mit systematischer Beharrlichkeit verfolgte und auf eine zahlreiche Schule verpflanzte Richtung charakterisirt das baukünstlerische Streben des Herrn v. Gärtner in München. Durch äusserliche Veranlassung wie durch Neigung zur Anwendung des Rundbogens geführt und von der konstruktiven und ornamentalen Ausbildung dieses Elementes die Entwickelung eines neuen, für unsere klimatischen, örtlichen und geselligen Verhältnisse vorzüglich angemessenen schönen Baustyls erwartend, schloß er sich bei seinen Entwürfen stets mehr oder weniger eng an historisch gegebene Vorbilder an, überall das sichtbare Streben beurkundend, auf der geschichtlichen Grundlage früherer Kunstübung die Architektur zu einer eigenthümlichen und selbstständigen Gestaltung zu führen. Wie früher als Lehrer, so ist er jetzt als Direktor der Akademie und als ausübender Architekt der Entwicklung dieses Baustyls unabänderlich zugethan geblieben, und es ist vorzugsweise diese Richtung, in welcher

unter seiner und des Professors Voit *) gleichartiger Leitung die Zöglinge der Bauschule an der Akademie zu München sich ausbilden.

Zuerst fand er 1829 beim Bau der Ludwigskirche Gelegenheit, den kräftigen Rundbogenstyl des italienischen Mittelalters in ausgedehnterer Weise in Anwendung zu bringen, nicht mit sklavischer Nachahmung, sondern mit freier Benützung vorhandener Motive, die er zu Vorbildern wählte. Theils eine gewisse Beschränktheit der Mittel, theils richtiges Gefühl bestimmte ihn, dabei auf die einfachste Entwickelungsform dieses Bauelementes zurückzugehen, welches er als das für unsere geistigen und materiellen Bedürfnisse geeignetste erkannt hatte, weßhalb er es auf Kirchen wie auf Staatsgebäude und Monumentalwerke in Anwendung zu bringen suchte. Er hielt es für angemessen, auf die ursprünglichen, wenn auch zum Theil nur sehr anspruchslosen Formen zurückzugehen, um schmuckreichere und vollendetere Bildungen allmälig daraus hervorwachsen zu lassen, und er that insofern auf seinem Gebiete etwas Aehnliches, wie die Stifter der neudeutsch-römischen Malerschule auf dem ihrigen, welche durch freien Anschluß an die Vorbilder des 14ten und 15ten Jahrhunderts die Begründer einer neuen Aera im Gebiete der Malerei wurden. Von diesem Standpunkt aus müssen die Bestrebungen und Leistungen dieses Architekten zunächst beurtheilt werden. Seine Gebäude sind jedoch keineswegs nur als vereinzelt dastehende Erscheinungen einer historischen Kunstrichtung zu betrachten, sondern als Ergebnisse eines bestimmten, auf wissenschaftlichen Grundlagen und ästhetischen Motiven beruhenden Prinzips, das zugleich die örtlichen und materiellen Zweckbedürfnisse ins Auge faßt. So erwuchs dieser Styl unter seinen Händen zu malerisch-schöner und ansprechend-heiterer Gestaltung in der Bibliothek; er entfaltete sich einfach-schlicht in dem Blindeninstitut, klosterähnlich in den Gebäuden des geistlichen Seminars und des adelichen Fräuleinstiftes, zierlicher und schmuckreicher in der Universität, schwungvoll und ernst, zumal in den Hinter- und Seitenfasaden, sowie im Innern der Ludwigskirche, anmuthig und reizend in den neuen Anlagen von Kissingen, prächtig und königlich-erhaben in der zur Vollendung gedeihenden Feldherrnhalle, nicht zu gedenken

*) Professor Voit huldigte bereits früher, als Bauinspektor in Speyer, demselben architektonischen Prinzip, nach welchem er in der dortigen Gegend mehr als zwanzig Kirchen ausgeführt hat.

anderer, nur erst im Entwurf vorhandener Werke, von welchen ein Triumphbogen für das Ende der Ludwigsstraße und ein rings mit Bogenhallen umgebenes Campo santo zur Erweiterung des Münchner Friedhofes, als weitere Zeugnisse seiner mit Beharrlichkeit verfolgten, zweckmäßigen und eigenthümlichen Ausbildung des Rundbogenstyls zunächst in Ausführung kommen werden. Eine vorzügliche Erwähnung verdient auch noch das nach demselben Prinzip vollendete Salz- und Bergamtsgebäude in München, bei welchem der Architekt auf eine eben so sinnreiche als geschmackvolle Weise den heimischen Bau mit gebrannten Ziegeln und zwar, was hier zu Lande selten, ohne Bewurf und Anstrich, nach eigenthümlicher Methode sowohl am Mauer- als Schmuckwerk in Anwendung brachte, eine Technik, von welcher bereits Schinkel bei der Aufführung der Berliner Bauakademie einen so nachahmungswürdigen und musterhaften Gebrauch gemacht hatte. Auch sucht Herr v. Gärtner, wo es nur angeht, der Bildnerei und Malerei Gelegenheit zu geben, sich in unmittelbarer Gemeinschaft mit der Architektur geltend zu machen, und es ist ihm in dieser Hinsicht, wie schon bemerkt, als ein nicht unerhebliches Verdienst anzurechnen, daß er das Ornament auf natürliche Vorbilder zurückzuführen und frei von konvenzioneller Nachahmung auf naturgemäße und zugleich ächt künstlerische Weise zu behandeln sucht. Gegenwärtig ist er auch damit beschäftigt, die Herausgabe seiner Werke vorzubereiten.

Rein auf dem Wege konstruktiven Bestrebens und Fortschreitens, die für unsere Zeit und Bedürfnisse passendste Bauform suchend, gelangte Heinr. Hübsch in Karlsruhe von der früheren Ausübung des antiken und gothischen Styls zu dem Rundbogenstyl. Schon frühzeitig setzte sich bei ihm die Ueberzeugung fest, daß die antike Architektur, auch bei der freiesten Behandlung, für unsere gegenwärtigen, ausgedehnteren Bedürfnisse nicht ausreiche und denselben, als Kunstwerke betrachtet, den organischen Zusammenhang der Theile nehme; aber eben so wenig genügte ihm die Ausübung der gothischen Bauart, deren zackiges Maß- und Strebewerk ihm zuletzt mißfiel und in deren reichen Detailformen er nichts als Ueberladung und konvenzionelle Manier zu sehen glaubte.

Von Natur für ruhige, einfache Massen geneigt und allem überflüssigen oder konvenzionellen Zierwerk feind, wandte er sich, Mittel und Bedürfniß berücksichtigend, um so eher dem Rundbogen

zu, je mehr er sich während eines Aufenthaltes in Italien von dem ruhigen, mächtigen Eindruck vieler, durch Einfachheit ausgezeichneter Gebäude des italienischen Mittelalters durch eigene Anschauung überzeugt hatte. Zu derselben Zeit, als Herr v. Gärtner mit dem Entwurf der Ludwigskirche beschäftigt war, ließ er, 1828, seine Schrift erscheinen: „In welchem Style sollen wir bauen?“ Hier legte er sein Bekenntniß über die Bedeutung des Rundbogenstyls für unsere Zeit nieder.

Von der Wurzel, dem einfachen Element und dem ihm entsprechenden Grundplan, aus beginnend und, wie Bedürfniß und Material es forderten, neue eigenthümliche Konstrukzionen suchend, gelangte er dahin, Musterformen zu schaffen und eine Anzahl von Gebäuden dieses Styls ins Leben zu rufen, welche sich im Ganzen zwar weniger durch Umfang oder durch Pracht ihrer äußeren Erscheinung, desto mehr aber durch ihre konstruktive Vollendung und die entschiedene Eigenthümlichkeit ihres architektonischen Gepräges auszeichnen.

In diesem Style entstand schon 1825 die Kirche zu Barmen, und an sie reihen sich viele andere öffentliche Gebäude kirchlicher und weltlicher Art, an welchen überall, mit entsprechender Benützung des örtlichen Baumaterials, das Rundbogensystem innerlich und äußerlich durchgeführt erscheint. Mit seinem konstruktiven Verfahren hängt es zusammen, wenn er das Ornament und die gesammte äußere Gestaltung der Gebäude mit ihren Haupt- und Nebenformen naturgemäß aus der Konstrukzion sich entwickeln und die Baustoffe so viel als möglich in ihrer natürlichen Beschaffenheit und Färbung hervortreten läßt, indem er zugleich mit der Architektur, wo es nur geschehen kann, auch die höhere Malerei und Bildnerei in Verbindung bringt, wie unter anderm an dem neuen Museum in Karlsruhe und in der Kirche zu Bulach in der Nähe dieser Stadt.

Auch dieser Architekt fand durch seine Stellung Gelegenheit, seine Prinzipien und Erfahrungen auf eine zahlreiche Schule fortzupflanzen. In seinem Sinn und Geiste sind auch bereits seit längerer Zeit viele jüngere Architekten thätig. *)

---

*) Wenn wir hören, daß der Architekt Rosengarten in Cassel beim Bau der dortigen neuen Synagoge aus konstruktiven, ästhetischen und liturgischen Gründen den Rundbogen in Anwendung brachte und dabei dem Bau-

Mit ähnlicher Vorliebe hat in den letzten Jahren auch Herr v. Lassaulx sich die Ausbildung des Rundbogenstyls angelegen sein lassen, wie die von ihm zu Valendar, zu Güls an der Mosel und an mehreren andern Orten in der Nähe von Koblenz ausgeführten Kirchen beweisen, die er unter dem Titel: „Bauzeichnungen von Kirchen“ herauszugeben begonnen hat. Mit Recht hat man an diesen, mit freier und umsichtsvoller Benützung vorhandener Denkmale entworfenen Bauwerken besonders dies hervorgehoben, daß sich in ihnen eine sichere und bewußte Sinnesrichtung ausspreche, ohne welche unsere heutige Architektur zu keiner eigenthümlichen und selbstständigen Gestaltung gelangen könne. *)

Von anderen Architekten, die nicht aus Prinzip, sondern durch äußere Umstände zu einer nur vorübergehenden Anwendung dieses Baustyls geführt wurden, kann hier im Grunde die Rede nicht sein. Doch dürfen wir es nicht unerwähnt lassen, wie auch Herr v. Klenze einer der ersten Architekten war, welche Veranlassung fanden, diese Bauart für kirchliche Zwecke von neuem in Anwendung zu bringen. Es geschah dies bei dem Bau der Allerheiligenkirche zu München. Die Wahl des Baustyls gehört dem Könige, aber dem Baumeister gebührt das Verdienst einer sehr geschmackvollen und geistreichen Behandlung byzantinischer Formen. Als ein fast ebenso vereinzelter, aber auch wohlgelungener Versuch im Rundbogenstyl erscheint die von Ziebland erbaute St. Bonifaciuskirche in München, in welcher der Architekt die geschichtlich gegebene Basilikenform mit großem Geschmack in den Verhältnissen und mit richtigem Verständniß der konstruktiven Bedingungen nachzubilden gewußt hat. **)

---

material auch hinsichtlich seiner natürlichen Färbung sein Recht widerfahren ließ, indem er alle Mauern aus gelblich-weißem Bruchstein, alle Gesimse, sowie die Fenster- und Thüreinfassungen von geschliffenem röthlichem Quaderstein, die Verstärkungspfeiler der Risaliths aber in abwechselnden Lagen von rothem und grau-gelblichem Quaderstein ausführte; so offenbart sich darin in beiderlei Beziehung, sowohl was die Wahl des architektonischen Elements als dessen konstruktive Durchführung betrifft, die genaueste Verwandtschaft mit dem von Hübsch adoptirten Systeme. Vergl. Allg. Bauzeitung, Jahrg. 1840, Heft VII u. VIII S. 205 bis 207.

*) S. Kunstblatt zum Morgenblatt 1841 Nr. 15.

**) Zu diesen mehr vereinzelten Erscheinungen der Bogenkonstrukzion ist wohl auch das neue, einen Komplex bildende, Bibliothek-, Gymnasial- und

Wenn jedoch, aller dieser Bestrebungen ungeachtet, der Rundbogenstyl noch nicht in dem Maße geübt wird, als es wünschenswerth sein mag, so liegt dies ohne Zweifel in seinem etwas beschränkten ästhetischen und in technischer Hinsicht zum Theil selbst unbehülflichen Charakter. Sein Element entwickelt nur eine sehr einfache, wortkarge Sprache, und es ist daher bei weitem schwieriger, in ihm sich auszusprechen, als in der reichen, vegetativ üppigen und der mannichfaltigsten Gestaltung fähigen gothischen Bauart, die, ungeachtet streng gesetzmäßiger Formenbildung, der Phantasie den freiesten Spielraum läßt.

Will man daher die Bogenkonstrukzion aus den Windeln, in welchen sie noch liegt, befreien, so ist es, ganz im Gegensatz zu der spitzbogigen Bauart, die für unsere Zeit möglichste Vereinfachung fordert, beim Rundbogenstyl vonnöthen, eine reichere und zierlichere Formenentwickelung zu erstreben. „Man vermeide," schrieb mir hierüber ein bewährter Architekt, „in der byzantinischen Bauart Alles, was in ihr offenbar der Ungeschicklichkeit, Rohheit und Verderbtheit ihrer Zeit angehört und bestehe bei ihrer erneuten Anwendung streng darauf, nur dasjenige daraus zu nehmen, was auf statischen und konstruktiven Gesetzen beruht und also nach dem ächten Prinzip hellenischer Kunst gebildet ist, und jede trockne und dürftige Anwendung nur dieser oder jener einzelner ihrer Formen zu meiden,

---

Schulgebäude in Hamburg zu rechnen, welches von 1837 bis 1839 durch den Stadtbaumeister C. Wimmel als Architekten und Herrn Forsmann als Kondukteur durchgängig massiv von Ziegelmauerwerk, zum Theil mit Hülfe eines dauerhaften, des sogenannten römischen Zements, aufgeführt wurde. Der Rundbogen zeigt sich an diesem Gebäude in einer sehr geschmackvollen, aber auch gediegenen Anwendung und Vermischung mit spitzbogigen Formen aus der Uebergangsperiode. Die in den letztverwichenen 20 Jahren in und um Hamburg gebauten, bedeutenden öffentlichen und Privatgebäude wurden größtentheils nach den Entwürfen und Zeichnungen der beiden genannten Architekten und unter ihrer speziellen Leitung ausgeführt. Vorzüglich verdienen Erwähnung von Herrn Wimmel: das allgemeine Krankenhaus, das Heiligengeisthospital und das Detenzionshaus; von Herrn Forsmann besonders die Villa des Senators Jenisch, dessen Wohnhaus in der Stadt und das prachtvolle Wohnhaus von G. Jenisch. Beide Architekten haben mit einander das Berliner und Lübecker Thor erbaut, und auch die neue Börse in Hamburg wurde nach deren Entwurfe und unter ihrer Leitung ausgeführt. Vergl. Allg. Bauzeitung, Jahrg. 1839. Heft IV. S. 115.

andere dagegen, die ihren eigenen Reiz bedingen, zu gebrauchen; man fliehe namentlich jede gewaltsame Anwendung derjenigen Formen, die nicht in Uebereinstimmung mit dem gegebenen Bedürfniß und den vorhandenen Baustoffen, sondern im Gegensatz damit stehen.«

Auch für den Rundbogen muß es eine absolut vollkommene Form geben. Doch wäre es verkehrt und erfolglos, wo möglich gleich von vornherein mit einer solchen beginnen zu wollen und schöne Fasaden zu machen, ohne zu wissen, ob die konstruktive Eigenschaft jenes Elementes auch eine solche Gestaltung im Aeußern zulasse. Darum möge es zwar das Bestreben unserer Architekten sein, für den byzantinischen Baustyl sowohl wie für den gothischen passende Typen vollendet schöner und für unsere Zeit nicht nur anwendbarer, sondern auch ausführbarer Formengestaltung zu erfinden; doch müssen sie dabei radikal zu Werke gehen, um, von den ersten Grundlagen technischer Konstrukzion aus beginnend, in entsprechender Weiterentwickelung solche Werke hervorzubringen, welche organisch in ihren Haupttheilen durchgebildet und bis ins kleinste Detail künstlerisch vollendet sind.

Nicht mit der äußeren Bekleidung, sondern mit der Gestaltung und Ausbildung des eigentlichen Körpers, nicht mit dem Schmückenden, sondern mit dem Nothwendigen ist zu beginnen. Die Zier- und Nebenformen sollen nicht außer dem Zusammenhange mit dem technischen Aufbau, sondern als die letzte und höchste Blüthe desselben aus ihm selber sich entwickeln. Darum ist es für das Gedeihen einer selbstständigen und nazionalen Baukunst ersprießlicher, sich anfangs lieber mit der einfachsten, anspruchslosesten und nüchternsten, aber auf dem sicheren Grunde zweckmäßiger Konstrukzion beruhender Erscheinung des Elements zu begnügen, als auf dem Wege eines äußerlichen Eklektizismus Frühgeburten ins Leben zu rufen, die den Keim des Verderbens schon in sich tragen, einem Wege, der auch im Gebiete der neueren Malerei in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu keinem Ziele führen konnte.

Unser heutiger Formensinn verlangt die Gesetzmäßigkeit, Harmonie und Klarheit der klassischen Kunst, nicht mit Hülfe der so sehr mißbrauchten antiken Bauformen, sondern auch anderer architektonischer Elemente, die unseren Neigungen und Bedürfnissen mehr zusagen; er verlangt einsichtsvolle und bewußte Wahl des Baustyls wie der Baustoffe und eine mit Konsequenz durchgeführte konstruktive Be-

handlung derselben; er verlangt endlich eine allseitige und gründliche Anwendung dieser Elemente, weil sich nur so neue Stylgattungen erzeugen können, wenn dergleichen noch möglich sind. Es wird aber ein eigenthümlich neuer Baustyl um so eher und früher aus solchen Bestrebungen hervorgehen, je mehr unsere nazional-deutsche Thatkraft und Sinnesrichtung fortfährt, sich in eigenthümlicher Weise zu entfalten.

Ein großes Volk, sagt Serradifalco in Bezug auf die Araber und ihre, aus Vermischung verschiedenartiger Elemente erwachsene Architektur, wird seinen Schöpfungen, mögen sie auch zunächst entlehnt sein, unabänderlich das Siegel seiner nazionalen Eigenthümlichkeit aufdrücken.

Mit dieser historisch bewährten und beglaubigten Erfahrung dürfen wir der Zukunft unserer Architektur vertrauungsvoll entgegen sehen, mag sie nun mit größerer Vorliebe der Ausbildung des spitzbogigen oder des rundbogigen Elementes sich zuwenden oder aus freier, selbstständiger und selbstschöpferischer Vermischung beider, neue Bauformen und Baustyle in's Dasein rufen.

III.

Ueber den Bau und die innere Einrichtung der griechisch-russischen Kirchen, nebst einem Rückblick auf den Entwickelungsgang und die Geschichte der christlichen Baukunst in Rußland. *)

Von
A. Hallmann.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Der Architekt A. Hallmann aus Hannover, bekannt durch seine Zeichnungen und Messungen normanischer Kirchen in Apulien, nach mehrjährigen Reisen in Italien und einem längeren Aufenthalte in Rußland zum k. preußischen Hofbauinspektor ernannt und gegenwärtig wiederum in Italien weilend, las vor etwa einem Jahre nachfolgende Abhandlung in der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins in Berlin vor. Sie betrifft einen, im Ganzen äußerst wenig und nur wie aus Hörensagen bekannten Gegenstand der christlichen Kirchenbaukunst und wird daher gewiß in diesem Augenblick ein um so größeres Interesse erregen, als erst vor kurzem ein kaiserlicher Befehl ergangen ist, daß bei den Entwürfen von Plänen zu griechisch-russischen Kirchen so viel möglich der alte byzantinische Baustyl beibehalten werden solle, wobei höchsten Ortes angerathen wird, die vom

---

*) Hiezu eine architektonische Erläuterungstafel.

Professor der Architektur, Konstantin Thon, herausgegebenen Umrisse beim Bau griechischer Kirchen zu Rathe zu ziehen. *)

Der vorliegenden Abhandlung können übrigens folgende Bemerkungen einigermaßen zur Vergleichung und Ergänzung dienen, die einer im Jahre 1836 zu St. Petersburg unter dem Titel: „Die Elemente des Schönen in der Baukunst" erschienenen, sonst eben nicht sehr empfehlungswerthen Schrift entlehnt sind, worin sich der ungenannte Verfasser S. 19 bis 21. also äußert:

„Einen ganz eigenen Styl bietet die russische Bauart. Die ältesten Steingebäude, deren es freilich nicht viele gibt, sind sehr klein, haben kleine Oeffnungen im halben Zirkel gewölbt und dergleichen Gewölbe im Innern. Die späteren Bauten hingegen sind eine Zusammensetzung von byzantinischem und persischem Geschmack, nazional ausgebildet, selten chinesischem, jedoch ist ein Theil des alten Czarenschlosses im Kremlin, oder der Akropolis von Moskau, dem Chinesischen ähnlich. Der Herzbogen als Fenstereinfassung mit halbrund zugewölbten Oeffnungen, auch wohl mit Säulen besonderer Art unter dem Herzfronton, die Kuppel mit zwiebelförmigem Dach und manche Verzierungen eigener Art, wenige Oeffnungen in der Mauer, Halbzirkelgewölbe im Innern ohne Simse und viereckte, schlanke Pfeiler ohne Knäufe zum Tragen der Kuppeln, welche sich sehr gut machen, sind Charakterzüge dieses Geschmackes in seiner eigenthümlichen Ausbildung. Es finden sich in Moskau und andern Orten, besonders unter den kleinern Kirchen, wunderschöne Konzepzionen der Art. Die ältern und größern sind einfacher, im Innern sehr hoch, der fünf Kuppeln wegen, mit sehr schmalen Räumen und meist durchaus auf Goldgrund gemalt. So die alte Sophienkirche zu Nowgorod mit ihren mit Erz beschlagenen Thüren mit vielen gothischen (?) Figuren und deutschen Aufschriften, korssun'sche Thore genannt; nicht aber von Cherson, wo man kein Deutsch sprach, sondern wahrscheinlich unter Mitwirkung der Hanse hergebracht. **)

*) Eines der nächsten Hefte dieser Jahrbücher wird eine nähere Beschreibung und kritische Beleuchtung der Thon'schen Entwürfe mittheilen.

**) Die korssun'schen Thüren, so genannt, wie es scheint, weil sie, einer altherkömmlichen, doch wahrscheinlich unbegründeten Sage nach, aus dem alten griechischen Cherson in Taurien stammen, sind allem Vermuthen nach deutschen Ursprungs und ein Werk der Erzgießer Riquin, Abraham und Waismuth,

In etwas verschiedenerm Geschmacke sind die alten großen Kirchen in Kiew, mit Oberhallen und achteckigen Pfeilern aus großen, ganz gebrannten Ziegelplatten; sie haben überhaupt byzantinischen Zuschnitt im Innern, so weit es die Verschiedenheit des Materials erlaubte. Besonders merkwürdig sind in Kiew die Wände, welche mit Heiligenbildern oder Geschichten aus Glasmosaik bedeckt sind, die aber von unten an, theils durch die Feuchtigkeit, theils, der Sage nach, durch die Lanzenstöße zerstörender Tataren, bis auf ziemliche Höhe ausgebröckelt sind. Bemerkenswerth sind überhaupt die großen gebrannten Ziegelquadern, die hie und da zur Verbindung gebraucht worden. In Tschernigow befindet sich eine, leider modernisirte Kirche, deren Mauern nach Römerart abwechselnd aus Lagen von gebrannten Mauerziegeln und Kalkguß aufgeführt sind, und wo sich ungewöhnlich große Ziegeln mitunter befinden. Die Technik dieser Gebäude ist nicht schlecht, und sind zu den Dächern seit uralten Zeiten Eisenbleche im Gebrauch. Wir haben auch bei einer kleinen abgebrochenen Kirche in Staraja-Russa gesehen, daß zum Zusammenhalten der Wände Kiefernbalken ins Innere der Mauer gelegt waren, die nach Jahrhunderten sich unversehrt zeigten; sie waren aber nicht vergossen, sondern lagen in Rinnen nur fest an der innern Seite.

„Die späteren Werke des russischen Baustyls schweifen nicht selten in das Phantastische aus, wie z. B. die Basiliuskirche in Moskau am Kremlin.

„Mit dem eigentlich russischen Geschmacke dürfen verschiedene Bauwerke verschriebener Künstler nicht vermengt werden, da sie mehr eklektisch sind; dahin gehören z. B. zwei Hauptthürme am Kremlin vom Meister Johann v. Bologna, zwei wahrhaft grandiose Werke.

„Es wäre zu wünschen, daß Jemand ein vollständiges raisonnirendes Werk über den russischen Baustyl mit Kupfern herausgäbe, um dessen Eigenheiten und Schönheiten bekannter zu machen, besonders auch die Verschiedenheiten nach Chronologie und Ortsveränderung genau nachzuweisen. Sehr interessant wäre dabei eine genaue Be-

---

die im Wendepunkte des 12. und 13. Jahrhunderts in Magdeburg lebten. Entweder ließ diese Thüren der Erzbischof Wassilij nach Nowgorod kommen, oder diese Stadt erhielt sie von jener Schwesterstadt der Hanse als ein Ehrengeschenk. S. Fr. Adelung: Die korssun'schen Thüren in der Kathedralkirche zur h. Sophia in Nowgorod. 4. Berlin 1823. A. d. H.

schreibung der ehemaligen Moschee — wie man sagt — im Kremlin zu Kasan. Wir haben nicht Gelegenheit gehabt, dieselbe näher zu untersuchen. Gemalte Fenster haben wir nicht gesehen. Die ältesten waren ohne Zweifel aus Marienglas in rautenförmiger Gestalt zusammengesetzt.«

An einer andern Stelle, S. 25, läßt sich der Verfasser genannter Schrift also vernehmen: „Der russische Geschmack dürfte in einzelnen Fällen bei Kapellen wohl anzuwenden sein, weil die fünf Kuppeln in ihrer eigenen Form, seien sie vergoldet oder mit Schmalte angestrichen und mit goldenen Sternen besetzt, wie es jetzt bei mehreren großen Tempeln in St. Petersburg geschehen, oder auch mit verzinntem Blech gedeckt, viel Ansprechendes und an vielen Orten etwas ganz Neues haben. Doch ist die Rede nur von kleinen Gebäuden.«

Dem im Vorstehenden angedeuteten Wunsche einer wissenschaftlichen Beleuchtung und Schilderung der russischen Baukunst sehen wir, wenigstens in Bezug auf kirchliche Architektur, in nachfolgender Abhandlung des Herrn Hallmann entsprochen, und wir lassen daher jetzt diesen selber reden.

1. Rückblick auf den Entwickelungsgang und die Geschichte der griechischen Baukunst in Rußland.

Ehe wir die griechisch-russischen Kirchen selbst betrachten, möge es erlaubt sein, einen Blick auf die Entstehungs- und Entwickelungsgeschichte des Christenthums in Rußland, oder was hier eins und dasselbe ist, auf die Geschichte dieser Kirchen zu werfen. Dann werden wir wahrnehmen, daß der russische Kirchenbaustyl wie eine alte Ueberlieferung vom Vater auf den Sohn sich fortgeerbt und durch alle Zeitalter hindurch im Ganzen nur äußerst wenige Veränderungen erlitten hat.

Eine der ersten Christinnen war die Prinzessin Olga, die sich im Jahre 964 in Constantinopel taufen ließ; doch ist als der eigentliche Anfangspunkt des Christenthums die Regierung Wladimir's des Großen zu betrachten, welcher 981 bis 1015 über Rußland herrschte. Die erste Kirche, welche er erbauen ließ, war zu Cherson, woselbst er bereits ein Jahr darauf noch eine zweite, dem heil. Basilius geweihte Kirche aus Holz errichten ließ. Er schickte eine Ge-

sandtschaft nach Italien, Arabien und Constantinopel, um die verschiedenen Religionen und Religionsbekenntnisse der morgen- und abendländischen Kirche prüfen zu lassen. Am meisten gefesselt und in Erstaunen gesetzt wurden jedoch die Gesandten durch die Pracht des Gottesdienstes in der Kirche der heil. Sophia in Constantinopel. Dies war entscheidend für die Wahl des Fürsten Wladimir; er nahm die griechische Religion an und befahl die Taufe seines ganzen Volkes nach demselben Glauben. Er war der Erste, der die Götzenbilder umstürzte. Eine Sage aus dieser Zeit ist zu originell, um sie unerwähnt zu lassen. Das Hauptidol, Peronn, der Gott des Donners, dessen Bild eine hölzerne Figur mit silbernem Kopfe und goldenem Schnurrbarte, hatte ein Heiligthum in Nowgorod. Man erzählt von ihm, daß, nachdem man sein Bild in den Fluß gestürzt, der Götze noch einmal aus den Wogen aufgetaucht sei und, nachdem er einen dicken Knüttel auf die Brücke von Nowgorod geschleudert, ausgerufen habe: »Hier, ihr Bürger, nehmt das zum Andenken von mir!« Wladimir baute dann noch die Kirche der Zehnten zu Kiew und brachte eine Menge griechischer Heiligenbilder dorthin. Zur Zeit seines Todes soll man schon über 400 christliche Kirchen in jener Stadt gezählt haben.

Noch mehr als Wladimir beschäftigte sich Fürst Yaroslaf (1019—1054) mit der Erbauung heiliger Gebäude. Er gründete die Kirche der hl. Sophia in Kiew und eine desselben Namens in Nowgorod und zwar, wie die Chronik sagt, durch griechische Künstler. Sie sind beide noch erhalten, und im Innern waren sie mit Gold und Mosaik bedeckt, wovon aber heute nur noch Spuren zu sehen. Dann errichtete er die Klöster des hl. Georg und der hl. Irene. Der Sarkophag von Yaroslaf ist noch vorhanden in der Kirche St. Sophia zu Kiew; er ist von weiß-bläulichem Marmor, die Ornamente sind aus Bäumchen und kleinen Vögeln zusammengesetzt, wie sich ähnliche in Ravenna vorfinden. Auch fing man unter seiner Regierung an, den Gottesdienst zu singen. Die Gesandten des Kaisers Heinrich IV. von Deutschland machten fabelhafte Erzählungen von dem Reichthum der Stadt Kiew und von der Pracht ihrer Kirchenschätze.

Im Jahre 1075 baute man das berühmte Kloster Petchersky zu Kiew, und seit dieser Zeit blieben die russischen Metropoliten denen von Konstantinopel untergeordnet. Auch geschieht hier, 1089, zuerst Erwähnung einer von der Kirche getrennten Taufkapelle, erbaut

unter dem Metropoliten Ephraim in der Stadt Perejaslavl. Das Christenthum machte reißende Fortschritte, und ich halte es für überflüssig, aller der Kirchen zu erwähnen, die in dieser Zeit durch das ganze Reich errichtet wurden. Die bedeutendsten darunter waren die Klöster Volkoff und Yourieff in Nowgorod, die Auferstehungskirche zu Kiew und vor allem die prachtvolle Kirche der Stadt Wladimir, die ebenfalls aus dem eilften Jahrhundert von griechischen Künstlern herrührt. Man spricht da von einer Menge goldener Vasen, von goldenen Thüren, Gemälden, glänzend von kostbaren Steinen, Estraden von Silber und dergleichen.

Es bestand lange eine ununterbrochene Verbindung zwischen Constantinopel und Kiew, herbeigeführt und bestärkt durch verschiedene Heirathen der regierenden Häuser. Unter dem Kaiser Alexis Comnenes gingen viele Russen nach Jerusalem. Auch glaubt man einige Kron-Insignien aus dieser Zeit im Kreml aufzubewahren.

Mit dem Jahre 1124 beginnt der allmälige Fall Kiew's. Eine große Feuersbrunst zerstörte damals 600 Kirchen und Klöster. In dem Bürgerkriege unter Yiroslaf wird Kiew erobert; man brennt und sengt fürchterlich, zerstört Kirchen und Heiligthümer; endlich, in demselben Jahre der Einnahme Constantinopels durch die Venezianer (1204), wird Kiew zum zweiten Male so gänzlich verwüstet, daß es sich nie wieder völlig von seinem Falle erheben konnte.

Wie früher Constantinopel für Kiew, so wurde jetzt Kiew für Moskau, welches bedeutend späteren Ursprungs, zum Muster. Im Jahr 1154 wird Moskau zum ersten Male erwähnt; doch war es damals nur ein elendes Dorf. Unter Daniel von Moskau wird es sehr vergrößert, bis Iwan Danielowitsch 1304 die Stadt zur Hauptstadt des Reichs erhebt. Am 4. August 1326 legte man die ersten Steine zur Kirche der Auferstehung der heiligen Jungfrau im Kreml, und die Twериner sahen sich genöthigt, ihre große Glocke nach Moskau zu bringen. Dann baute Johann Calita von 1328 — 1340 die Kirche des hl. Erzengels Michael auf dem Kreml, in welcher die sterblichen Ueberreste der ganzen älteren russischen Dynastie ruhen. Er gründete ferner die Kirche St. Johann Kallimachos *) und jene der Transfiguration 1339. Von der Auferstehungskirche weiß man, daß

*) Vielleicht ein Ortsheiliger oder St. Johann Baptista selber, so genannt von einer siegreich gewonnenen Schlacht. A. d. H.

sie durch Griechen gemalt war, die Michaelskirche aber durch die Hofmaler Zacharias, Joseph und Nikolaus. Zu derselben Zeit machte sich Boris, ein Russe, als Giesser der Glocken von Moskau und Nowgorod berühmt.

Dieser Kunstepoche entstammt auch das reichste und berühmteste Kloster in Rußland, das der Dreieinigkeit bei Moskau, gebaut von Simon dem Prächtigen, von 1340 — 1355, und wenige Jahre später, 1367, wurde das Palais des Kremls, welches bis dahin aus Holz bestand, von Dimeter Donskoi aus Stein aufgeführt.

Lange Zeit war jetzt Rußland ein Gegenstand des Unglücks und der Verwüstung. Die Tataren verbrannten fast ganz Moskau; Feuer, Pest, Krieg und Hungersnoth vereinigten sich, um das Reich zu Grunde zu richten. Man spricht nur von sehr wenigen neuen Kirchen, welche dieser Epoche ihren Ursprung verdanken; doch geschieht 1408 dreier Maler Erwähnung; sie heißen Simon der Schwarze, Prokhar und Daniel von Gorodez. Unter der Regierung Wassilij des Blinden, 1425 — 1462, nach der Erstürmung Constantinopels durch Muhammed II., hört die russische Kirche auf, von Constantinopel abhängig zu sein.

Eine neue Aera für die Kunst in Rußland beginnt mit Iwan Wassiljewitsch, 1462 — 1505, aus dessen Zeit ein großer Theil der Kunstalterthümer Moskau's herrührt. Er ließ die Auferstehungskirche restauriren, doch ehe die neue Kirche noch geweiht werden konnte, stürzte sie zusammen. Der erzürnte Fürst schickte jetzt eine Gesandtschaft nach Deutschland und Italien, um sich bessere Arbeiter zu verschaffen. Damals machte sich der Architekt Aristotele aus Bologna in Venedig bekannt. Er wurde nach Moskau berufen und erbaute daselbst die Kirche der Auferstehung nach dem alten Plane, und zwar wie sie jetzt noch steht, wieder auf. Nach genauerer Prüfung beschloß er, die Gewölbe der Kirche aus gehauenen Steinen zu konstruiren, doch machte er, wie man erzählt, vorher noch eine Reise nach Wladimir, wo er die alte Kirche mit vielem Fleiße studirte. Die neue Kathedrale wurde 1479 eingeweiht.

Ein anderer ausländischer Architekt, Pietro Antonio, erbaute das sogenannte Granit-Palais auf dem Kreml, und ein dritter Italiener, Alevizo, einen Palast von Backsteinen, bekannt unter dem Namen des Belvedere. Zu derselben Zeit, 1499, wurden von Paul von Bossio, Pietro und dem Architekten Aristotele die ungeheuren

Riesenkanonen gegossen, die vor dem Arsenale auf dem Kreml stehen.

Bei den Palästen, die den Architekten natürlich mehr Freiheit gestatteten, als die Kirchen, zeigte sich der italienische Einfluß deutlicher. Ihr Styl ist ein seltsames Gemisch florentinischer, venezianischer und tatarischer Elemente. Das Erdgeschoß ist fast ganz ohne Fenster konstruirt, mit gleichmäßig spitz zugehauenen Quadern, ungefähr wie die florentinischen Paläste. Im ersten Stock sind die Fenster ziemlich breit, in der Art des Renaissance-Styls, durch eine dünne Säule in der Mitte in zwei Theile getheilt. Diese Paläste sind von keiner üblen Wirkung und würden sich sogar sehr gut ausnehmen, wenn sie nicht so geschmackwidrig angeweißt wären.

Unter der Regierung des Wassilij Iwanowitsch (1505 — 1534) restaurirte der Architekt Alevizo der Jüngere die Kirche des hl. Michael, und der Czar ließ die Särge seiner Vorfahren darin wieder so beisetzen, wie sie früher gestanden. Hierauf malte 1515 Fedor Edikof die Kirche der Auferstehung von neuem, und seine Zeitgenossen waren so entzückt über seine Malereien, daß sie, wie sie sich ausdrückten, in den „offenen Himmel“ hineinzuschauen meinten. Andere Zeiten, anderer Geschmack! aber ich muß gestehen, dem Himmel der alten Russen mangelte es, wie ich die Sache ansehe, gänzlich an Grazie und Schönheit; und fast möchte ich jene Inschrift, die sich um einen großen Christuskopf in Nowgorod befindet: „Siehe, wie dein Gott ein schrecklicher Gott ist“ buchstäblich darauf anwenden. Unter Wassilij verfertigte Aristotele auch eine eherne Pforte im Kreml.

Viel für die Kunst that Iwan IV. der Grausame (1534 — 1584). Er schickte einen Abgesandten, Namens Schlit, nach Deutschland, welcher 150 verschiedenartige Künstler zusammenbrachte; nach Rußland gelangten sie aber niemals, indem sie aus Neid in Lübeck zurückgehalten wurden. Er schärfte auch von neuem das Gesetz, die älteren Heiligenbilder in den neuen Kirchen genau nachzuahmen; und in diesem Umstande vorzüglich liegt der Grund, weßhalb es in Rußland fast unmöglich ist, aus den Bildern auf die Zeit zu schließen, in welcher sie gemalt wurden. So viel ist übrigens gewiß, daß die besseren alle den Typus der ältesten christlichen Malerei an sich tragen.

Iwan ließ die Kirche des heil. Basilius auf dem Platze des Bazars bauen, eins der bizarrsten Gebäude, welche überhaupt existiren,

und auch in der innern Anlage so wie in der gesammten inneren und äußeren Dekorazion gänzlich abweichend von den übrigen Kirchen. Der Architekt war ebenfalls ein Fremder, und der Czar befahl ihm, „bei diesem Baue das Beste zu leisten, was seine Kunst vermöge.“ Nachdem der Bau vollendet war, und Iwan, sehr zufrieden damit, den Architekten belohnt hatte, fragte er ihn, ob es ihm nicht möglich sei, noch ein schöneres Gebäude aufzuführen. Der unglückliche Künstler, stolz auf seine Kunst, antwortete bejahend, worauf ihn Iwan sogleich blenden und umbringen ließ. Das Verfahren war hart, wie es ein finsteres Jahrhundert mit sich brachte. Dennoch wäre zu wünschen, die russischen Künstler würden noch heut gezwungen, etwas Tüchtiges zu leisten, was bis jetzt aus Liebe zur Kunst nicht geschieht.

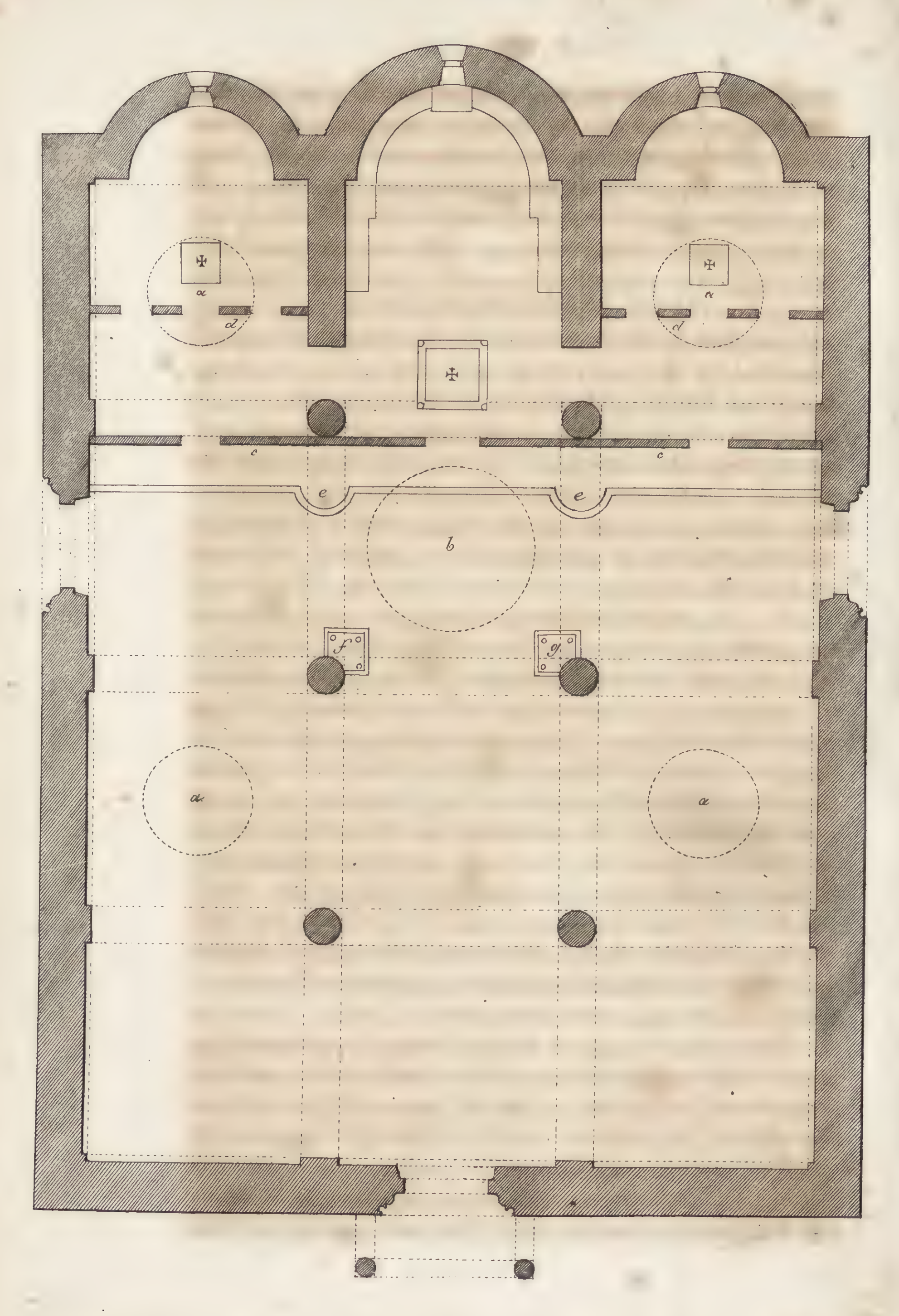
Anderer Bilder, als der Heiligenbilder, finden wir zuerst unter der Regierung Fedor's (1584 — 1598) erwähnt. In dem Granitpalaste auf dem Kreml bewunderte man damals ein Gemälde, vorstellend die Theilung des Reichs unter den Söhnen Wladimirs des Großen, sowie ein anderes aus der biblischen Geschichte.

Im Jahre 1600 ließ Czar Boris den prachtvollen Glockenthurm Iwan Velikij auf dem Kreml erbauen. Um diese Zeit zählte man in Moskau 400 Kirchen, wovon 35 allein auf dem Kreml waren.

Es bliebe mir nun noch übrig, von den Bauwerken zu sprechen, die vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Zeiten entstanden; doch bieten sie so wenig Interesse für den Kirchenbau und auch für die Kunst im Allgemeinen dar, daß man gänzlich davon schweigen darf.

Von der Zeit Peter des Großen an vertauschte man den Typus der alten Kirchen gegen die Absurditäten des Rococco; und wenn die Kunst in Rußland früher gehemmt wurde durch die sklavische Nachahmung der alten Formen, so wurde sie es jetzt noch mehr durch Anwendung gänzlich unverstandener Formen. Doch davon später ein Mehreres.

Nach dieser gedrängten Uebersicht des Ganges christlicher Kunst im russischen Reiche, wollen wir jetzt den Bau der russischen Kirche selbst betrachten. Wir wollen dabei die Auferstehungskirche im Kreml zum Grunde legen, da sie sowohl hinsichtlich der Form, als der Zeit ihrer Erbauung, die in das Jahr 1326 fällt, in der Mitte zu den übrigen steht. Diese Betrachtung wird uns Gelegenheit geben, die



GRUNDRISS EINER GRIECHISCH-RUSSISCHEN KIRCHE.

Abweichungen und Verschiedenheiten, welche andere Kirchen darbieten, anzugeben, und eine Vergleichung der russischen Kirche mit der des Orients im Allgemeinen, sowie mit Kirchen anderer Länder, die unter orientalischem Einfluß stehen, anzustellen.

2. Die griechisch-russische Kirche als Gebäude.

1. Grundriß der Kirche.

Der Grundriß der Kirche bildet ein längliches, getheiltes Viereck, dessen Gewölbe im Innern durch sechs Säulen getragen werden. Beim ersten Anblick erkennt man die Form eines griechischen Kreuzes nicht; aber sie ist durch das Arrangement der fünf Kuppeln angedeutet. Die ältesten Kirchen bilden häufig ein regelmäßiges Quadrat, mit einer Vorhalle nach Westen. Bei unserer Kirche aber ist der Raum der Vorhalle mit in das Innere aufgenommen, während die Vertheilung der Gewölbe und Kuppeln so ist, als ob die Kirche ihre primitive Form hätte.

Die sechs Säulen theilen die Kirche in vier Theile von Osten nach Westen und in drei von Norden nach Süden. Nach Osten hin bemerkt man am Ende der Kirche drei Nischen, die von einander um die Dicke des dazwischenstehenden Pfeilers geschieden sind. Diese Absiden haben im Innern eine halbrunde Form, von außen aber erscheinen sie nur als Kreissegmente wegen der Dicke der Hauptmauer. Die mittlere Absis ist stets größer als die zu beiden Seiten. Diese Eintheilung findet sich übrigens in allen griechischen Kirchen. Jene drei Nischen bezeichnen die Stellen der drei Altäre, die überall vorkommen, nur nicht in den kleinen Kapellen.

Diese drei Altäre, die den Raum des Hierons füllen, sind dem Publikum nicht sichtbar, sondern durch den Ikonostas (Eikonostasis), eine der griechischen Kirche ganz eigenthümliche Vorrichtung, verdeckt. (S. den beigegeb. Grundriß cc.)

Dieser Ikonostas oder Bilderträger ist im Grunde nichts anderes als ein kolossaler Schirm, welcher gewöhnlich an den ersten beiden Säulen nach Osten befestigt ist. Er erstreckt sich durch die ganze Breite, oft auch Höhe der Kirche und theilt sie auf diese Weise in verschiedene Abtheilungen.

Der Ikonostas hat drei Thüren, die Hauptthüre in der Mitte und zwei kleinere an den Seiten. Hinter demselben in der Mitte

steht der Hauptaltar, gewöhnlich überragt durch einen, von vier Säulen getragenen und in Kuppel- oder Thurmform gekrönten Baldachin. Dieser Altar korrespondirt mit der Hauptabsis, wie dies in allen katholischen Kirchen auch der Fall ist.

Hinter den beiden Seitenthüren zeigt sich eine ganz besondere Eintheilung. An jeder Seite nämlich, hinter dem großen Ikonostas, befindet sich hier noch ein kleinerer (dd), der aber nur die Breite der Seitennischen einnimmt, sonst aber, sowohl durch die in ihm angebrachten drei Thüren als durch den Altar hinter der mittleren, dem großen ganz analog ist.

Diese Einrichtung trifft man jedoch nur bei den ältesten Kirchen; in den neueren hat man sie dahin abgeändert, daß die drei Ikonostase auf derselben Linie, aber von einander getrennt, sichtbar sind.

Vor dem großen Ikonostas zwischen der Hauptthüre und jeder der beiden Seitenthüren befindet sich ein Platz für die Sänger (ee), welcher aber dadurch den freien Eingang in den Ikonostas nicht hindern darf, indem es der Gottesdienst verlangt, daß man sich vor dem Ikonostas seiner ganzen Länge nach frei bewege.

Wie über den beiden kleineren Ikonostasen sich zwei von den vier Nebenkuppeln (aa) erheben, so wölbt sich über dem mittlern Theil des großen Ikonostas, und zwar vor demselben, die mittlere Hauptkuppel (b) der Kirche; und gewöhnlich befinden sich in den Kathedralen an den beiden, den Sängertribünen gegenüberliegenden Pfeilern, welche die Kuppel mit tragen helfen, links vor dem Hauptaltar ein Baldachin für den Kaiser (g) und rechts ein anderer für den Metropoliten (f).

Zum Eintritt in die Kirche sind gewöhnlich drei Thüren vorhanden, eine, der Mittelthür des großen Ikonostas gegenüber, und je eine an der Nord- und Südseite, mit der Hauptkuppel oder mit dem Kreuzschiff, wenn man es so nennen will, korrespondirend.

Diese Einrichtung der Kirchen ist überhaupt die am häufigsten vorkommende. Doch gibt es zuweilen auch Abweichungen. So ist unter andern der vordere Theil der Kirche in Nowgorod länger als gewöhnlich, obgleich es mir vorkommt, als ob diese Verlängerung nicht ursprünglich sei und vielleicht aus der Zeit herrühre, welcher die dortigen Bronzethüren angehören, nämlich aus dem Ende des zwölften oder dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

Hier und da kommen Vorhallen an der Westseite der Kirchen vor, und als eine besondere Eigenthümlichkeit der Klosterkirchen habe

ich bemerkt, daß sie sehr oft an der Nord=, Süd= und Westseite von einer bedeckten Halle oder Kolonade umgeben sind.

Eben so häufig ist es, vorzüglich bei den Klosterkirchen, daß man doppelte Kirchen, d. h. in zwei Stockwerken übereinander, antrifft. Die untere, im Erdgeschoß gelegene, ist gewöhnlich die einfachere, und diese würde mit den Krypten der abendländischen Kirchen Analogie haben, wenn sie unterirdisch wäre. Im Gegentheil sind diese unteren Kirchen immer mit dem Boden gleich, was wieder mit dem Beisetzen der Särge übereinstimmt, die nie vertieft, sondern immer frei auf dem Boden stehend vorkommen, wie man solches in Moskau in der St. Michaelskirche auf dem Kreml bemerkt.

Noch bemerke ich über die Stellung der Kuppeln, daß sich gewöhnlich fünf vorfinden, und zwar, wie oben beschrieben, eine große in der Mitte (b), umgeben von vier kleineren (aaaa), welche meistentheils an den Ecken des das griechische Kreuz umfassenden Quadrats, nicht aber, wie z. B. in der Markuskirche zu Venedig, in der Richtung der Kreuzarme selbst angebracht sind. Einige seltene Fälle gibt es indessen, wo diese beiden Systeme mit einander vereint erscheinen, wie unter andern, wenn ich nicht irre, in Kiew, wo auf diese Weise jedes Gewölbe des Innern mit einer Kuppel nach außen gekrönt ist.

Eine ganz ähnliche Anlage der Kuppeln bietet die Kirche des heil. Basilius dar, dieselbe Kirche, die, 1550 von Iwan dem Grausamen erbaut, von mir bereits als eine Ausnahme von der gewöhnlichen Bauart erwähnt wurde. Hier umgeben die Mittelkuppel vier größere Kuppeln auf den Kreuzarmen und vier kleinere in den Ecken des Quadrats, aber die Kirche hat noch die besondere Eigenthümlichkeit, daß jede Kuppel eine ganz abgeschlossene Kapelle bedeckt. Diese sämmtlichen Kapellen stehen durch einen Korridor mit einander in Verbindung, indem derselbe um jede besonders herumläuft; auch ist in jeder dieser Kapellen ein kleiner Ikonostas. Auch diese Kirche besteht aus zwei Etagen.

Offenbar hat die Anlage dieser Kirche Einfluß auf einige spätere Baue gehabt. So finden sich verschiedene Kirchen, achteckig, mit vier kleineren Achtecken an den Seiten, welche eben so viele Heiligthümer in sich schließen.

Noch bemerke ich hier, daß die älteren russischen Kirchen alle sehr klein sind.

2. Dekorazion des Innern.

In jeder griechischen, also auch russischen Kirche ist der Ikonostas die Hauptsache, der Anziehungspunkt, zu welchem alle Blicke sich wenden, und dem alle andern Verzierungen untergeordnet sind. *) Ich werde einen solchen beschreiben, wie er in den ältesten Kathedralkirchen vorkommt, wobei es sich von selbst versteht, daß in den gewöhnlichen und kleinern Kirchen der Ikonostas viel einfacher ist, obgleich einige Hauptbestimmungen in allen anzutreffen sein müssen.

Ein vollkommener Ikonostas soll das himmlische Reich darstellen und ist aus vier oder fünf verschiedenen Rängen von Bildern zusammengesetzt, von denen vier erforderlich, der fünfte aber nicht unumgänglich nöthig ist, wie sich später ergeben wird.

Jede Reihe oder jeder Rang ist aus einer ungleichen Zahl von heiligen Bildern zusammengesetzt, die auf länglich viereckigen Tafeln gemalt sind und deren Stellung auf das genaueste bestimmt ist. **)

Im ersten Range, der sich gewöhnlich nur einige Stufen vom Boden erhebt (die Anzahl dieser Stufen ist gleichgültig, vorausgesetzt, daß sie nicht die Zahl 7, die Zahl der sieben Mysterien oder Sakramente, überschreitet), befinden sich die drei schon erwähnten Thüren.

Die Mittelthüre, welche zweiflügelig ist, und durch welche der Gemeinde die Ansicht des Hauptaltares gewährt wird, muß mit den Figuren der Verkündigung geschmückt sein, dem Engel auf der einen, der Jungfrau auf der andern Seite, und zwar in der mittleren Reihe, während sich in den vier Ecken die apokalyptischen Zeichen oder die Köpfe der vier Evangelisten befinden. Zur Linken der Mittelthüre befindet sich das Bild Christi, zur Rechten das der Madonna. Links von Christus ist das Bild des Heiligen oder des Festes, dem

---

*) Es ist bekannt, daß sich die Dekorazion des Innern griechischer Kirchen nur auf rein architektonische Ornamente und auf Malereien beschränkt. Die Plastik ist davon ausgeschlossen, und es wird daher nur als eine Ausnahme von der rituellen Regel zu betrachten sein, wenn an dem prächtigen Ikonostas der neuen Isaakskirche in St. Petersburg, als oberste, alles andere überragende Darstellung, die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes, wie bis jetzt bestimmt ist, im Relief aus vergoldeter Bronze zur Ausführung kommt.
A. d. H.

**) Doch mit gewissen Modifikazionen, wie wir weiter unten sehen werden.
A. d. H.

die Kirche geweiht ist. Die beiden kleineren Thüren, die nur einen Flügel haben dürfen, können nach Belieben mit heiligen Gegenständen ausgeschmückt werden. *)

Ueber der Mittelthür sieht man dann und wann drei Engelsköpfe als Symbol der Dreieinigkeit, über der kleinen Thür zur Linken das griechische Kreuz, über der zur Rechten das Kreuz Mosis, **) als Symbole des neuen und alten Testaments. Von den Hauptbildern in diesem Range sind gewöhnlich nur die Köpfe, Hände und Füsse sichtbar, und diese erscheinen noch dazu sehr dunkel braun oder gar schwarz; der übrige Theil des Körpers ist mit Bekleidung oder Draperie, meist aus getriebenem Silber oder Gold, bedeckt. Der Grund, wie der Grund des ganzen Ikonostas und oft der ganzen Kirche ist vergoldet. Vor jedem Bilde, und zwar gerade in der Mitte, muß eine Lampe herabhängen; die Bilder selbst aber dürfen nicht so hoch vom Boden sein, daß man nicht wenigstens die Füße davon küssen könnte.

In der zweiten Reihe sieht man über der Mittelthür Christus in prächtigen Gewändern auf einem Thron sitzend, zur Rechten ist St. Johann Baptista, zur Linken die Madonna ohne Kind; dann folgen zu jeder Seite zwei Erzengel und je sechs Apostel. Die verschiedenen Tafeln, auf welchen diese Bilder gemalt sind, erscheinen in den älteren Kirchen ohne Verzierung, nur schlicht aneinander stoßend; in den neuern sind sie häufig durch kleine vergoldete Säulen geschieden.

In der dritten Reihe erscheint in der Mitte die Madonna auf dem Thron, das Christuskind auf dem Schooße haltend; zu ihrer Rechten und Linken sieht man die Bilder der Propheten.

---

*) Wir werden sehen, daß auch hierin ein gewisses Gesetz herrscht.
A. d. H.

**) Was haben wir unter dem Kreuz Mosis zu verstehen? Den Stab, welchen er zu seinen Wundern gebrauchte, und mit welchem er namentlich das rothe Meer zweimal, beim Hineingange und beim Herausgange des Volkes, in Linien durchschnitt, welche verlängert ein Kreuz gebildet hätten, oder das Kreuz, an welchem er in der Wüste die eherne Schlange erhöhte? Das Letztere ist das Wahrscheinlichere, und es fragt sich daher nur noch, wie dieses Kreuz Mosis in den russischen Kirchen gebildet erscheint; ob etwa in der Form des lateinischen Kreuzes. A. d. H.

In der Mitte des vierten Ranges ist Gott Vater auf dem Throne mit dem Jesuskinde, und zu jeder Seite sind Bilder der Patriarchen der Kirche. In diesem Range sind die einzelnen Bilder meist mit kleinen Bögen abgeschlossen oder bekrönt, von welchen der mittlere etwas höher hervorragt. Ueberhaupt haben die Mittelfiguren, da sie sitzend dargestellt sind, dieselbe Größe wie die übrigen, welche alle stehend erscheinen.

Kommt nun noch ein fünfter Rang vor, so befindet er sich gewöhnlich zwischen dem ersten und zweiten oder zwischen dem zweiten und dritten. Er enthält Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi; das Abendmahl, die Kreuzigung u. s. f. Uebrigens hat dieser Rang stets nur die Hälfte der Höhe der andern. Er kann, wie bemerkt, ganz wegbleiben.

Noch bemerke ich, daß sich oberhalb des Ikonostas, in der größern Kuppel, gewöhnlich ein Christuskopf von außerordentlicher Größe auf Goldgrund gemalt befindet, und daß vor dem Ikonostas in der Mitte fast immer ein sehr großer Kronleuchter herabhängt.

Die übrigen Räume der Kirche sind größtentheils ebenfalls mit Malereien auf Goldgrund geschmückt; selbst die Säulen pflegen auf diese Art verziert zu sein. Doch bestehen alle diese Malereien nur aus einzelnen, unzusammenhängenden Figuren, und dramatische Kompositionen kommen, wenigstens in den älteren Kirchen, nicht vor. Was den Styl betrifft, so erwähnte ich schon, daß sie den Typus der ältesten christlichen Malerei an sich tragen. Die Ausführung der Gemälde jedoch ist über die Maßen schlecht.

Ihre Beleuchtung empfängt die Kirche durch meistentheils sehr schmale und sehr spärlich vorkommende Fenster, und diese befinden sich entweder ziemlich hoch in den Seitenmauern oder in den Trommeln der Kuppeln. Für besonders festliche Gelegenheiten hängen eine Menge großer und reicher Kronleuchter feierlich von dem Gewölbe herab; sie bestehen meist aus versilbertem oder vergoldetem Kupfer.

Bei dieser Einrichtung und düster-mystischen Pracht ist das Innere einer griechischen Kirche von imposanter Wirkung.

3. Das Aeußere: Fasade, Dach, Kuppeln.

Was die Ornamente und Farben der Fasaden an griechisch-russischen Kirchen betrifft, so kann man gewiß sein, daß sie sich im Laufe der Zeit sehr oft veränderten, indem die meisten nur aus

Backsteinen bestehen und mit Stuck bekleidet sind. Es unterliegt gewiß keinem Zweifel, daß der Gebrauch der Russen, ihre Kirchen mit den grellsten Farben zu bemalen, aus dem Alterthum stammt; auch stimmt es ganz überein mit dem Geschmacke des Südens, dem die Russen ihre Kirchen entlehnten. Gegenwärtig jedoch sind die ältesten Kirchen, z. B. in Moskau, Nowgorod und Kiew, angeweißt.

Im Ganzen ist das Aeußere der Kirchen sehr einfach. Die mit Halbkreisen geschlossenen Thüren haben mehr oder weniger breite Einfassungen, deren Profile meist sehr plump sind. Ueber den Thüren befindet sich oft das Bildniß des Heiligen, dem die Kirche geweiht ist, wie unter andern an der Kirche der Auferstehung zu Moskau der kolossale Kopf der Jungfrau. Die Fenster sind meist sehr hoch vom Boden, sehr schmal, und fast ohne Ausnahme mit halbkreisigem Schlusse. Bei manchen, z. B. bei der Auferstehungskirche in Moskau, läuft unter den Fenstern her eine Art Band, gebildet von kleinen in der Wand liegenden Säulen, bunt bemalt; jedoch ist dies nicht häufig.

Für den Obertheil der Fasaden sieht man sehr oft den orientalischen Gebrauch adoptirt, welcher zuerst im eilften und zwölften Jahrhundert hervorzutreten anfängt, indem man die Bekrönung der Gebäude durch ein horizontales Gesimse gänzlich vernachläßigte und an ihre Stelle kreis- oder ogivenförmige Giebel treten ließ, wie sich im Aeußern die Rückseiten der innern Gewölbe darstellen. Die ogivenförmige Bedeckung, von der auch S. Marco in Venedig ein Beispiel darbietet, ist noch jetzt im Oriente, wie in der Umgegend von Neapel und in Sicilien üblich. Bei den russischen Kirchen sind nun diese, ihrer innern Konstrukzion und Form analogen Rückseiten der Gewölbe mit Blei, Eisen und Kupferblech bedeckt, welches übersilbert, vergoldet oder bemalt wird.

Es gibt übrigens eine sehr große Anzahl Kirchen mit horizontalem Gesimse, wo das Dach nach allen vier Seiten geradlinig abläuft; im Ganzen aber sind diese Kirchen schon etwas späteren Ursprungs. Auch verbindet sich diese Bedeckungsart sehr schlecht mit den Kuppeln, die auf den Graten wie Pilze hervorwachsen. Zuweilen sind auch die Pfeiler, wie sie das Innere der Kirchen theilen, im Aeußern angedeutet, so daß die ganze Konstrukzion auf diese Weise sichtbar wird.

Was aber den russischen Kirchen vorzüglich ihren charakteristischen Anstrich gibt, dies sind die Kuppeln, die über das Dach hinausragen. Als man im eilften Jahrhundert in Rußland anfing, Kirchen nach orientalischen Mustern zu bauen, ahmte man natürlich die Mode des Tages nach, das heißt, man nahm nicht solche Kuppeln aus früherer Zeit, wie sie an der Markuskirche in Venedig und in St. Sophia vorkommen, sondern wie man dieselben an den kleinen griechischen Kirchen aus jener Zeit noch sieht.

Sie unterscheiden sich besonders von den genannten durch die verschiedene Anordnung der Fenster, die sich nicht wie dort in den Kuppeln selbst mehr befinden, sondern an den Seitenmauern der die Kuppel stützenden Tambours angebracht sind. Diese Trommeln sind entweder rund oder achteckig; ihr inneres Gewölbe ist aber immer halbkugelförmig. Das Aeußere der Trommel ist oft mit kleinen, dünnen Säulchen zwischen den ebenso schmalen Fenstern verziert und mit verschiedenen Farben bemalt; die Form der Kuppeln selbst aber ist außerordentlich verschieden.

Die Kuppeln der ersten Art sind sehr analog der griechischen Form des eilften und zwölften Jahrhunderts. Sie haben fast die Form einer Halbkugel; nur in der Mitte ist die Kurve von einer kleinen Spitze bekrönt, so daß sie einem persischen Helm gleichen, oder einem aus der Zeit Karls des Großen. Ueber dieser Spitze erhebt sich dann immer das griechische Kreuz. Solche Kuppeln sind in Kiew und Nowgorod.

Bei der zweiten Art übertrifft die Höhe nicht allein die Höhe eines Halbkreises, sondern es überragt auch der Durchmesser der Kuppel selbst den Durchmesser ihrer Basis, des Tambour's. Dadurch erhalten sie mehr das Ansehen eines Kreises.

Endlich sieht man auf den neueren Kirchen Kuppeln, die gar nicht mehr ihrem Ursprunge gleichen, indem sie die Gestalt einer platten Zwiebel haben; andere haben das Ansehen einer länglichen Birne; zuweilen treten kleine Thürme an deren Stelle; diese Thürme sind dann nochmals verziert mit kleinen Tambours und zwiebelförmiger Bedeckung oder mit ungeheuer langen und dünnen Spitzen. Dabei hört denn aller Styl auf. Aber diese Vermischung von byzantinischen, italienischen, tatarischen, türkischen und persischen Elementen, in allen möglichen Farben bemalt, versilbert und vergoldet, gibt einer bedeutenden russischen Stadt, wie z. B. Moskau, einen

zwar höchst bizarren, aber auch imposanten und fast zauberhaften Karakter.

4. Vergleichung der russischen Kirche mit der eigentlich griechischen, sowie mit einigen Kirchen des Occidents.

Es möchte nicht ohne Interesse sein, in der Kürze die Verschiedenheiten der russischen Kirche von den eigentlich griechischen und denjenigen Kirchen des Occidents anzugeben, bei welchen der orientalische Einfluß sichtbar ist.

Wir wissen, daß die ersten christlichen Tempel im Orient sowohl wie in Rom zum Theil auch von runder oder achteckiger Form und nur von einer einzigen Kuppel überdeckt waren, *) wie wir dies z. B. an der achteckigen, nach dem Vorbilde der Sophienkirche zu Constantinopel im Jahre 547 zur Vollendung gediehenen Kirche St. Vitale zu Ravenna sehen. Derselben Eintheilung und Form begegnen wir auch hier und da im Innern der Kirchen, obgleich das Aeußere eine viereckige Gestalt angenommen hatte, wie bei den Kirchen des heil. Sergius und Bacchus und auch der heil. Sophia zu Constantinopel. Doch spricht diese letztere Kirche die Form des griechischen Kreuzes im Innern schon ziemlich deutlich aus, und sie kann daher auch als Grundform für die russische Kirche angesehen werden, obgleich die Einrichtung der letztern in manchen Stücken davon abweicht.

In diesen und den übrigen Kirchen jener Zeit, auch in denen des siebenten und achten Jahrhunderts, findet man in der Mitte der östlichen Seite den Platz für den Hauptaltar durch eine große Nische oder Absis angedeutet, die sich auch gewöhnlich im Aeußern an der Fasade prononcirt. Der Platz um den Altar her diente zu Sitzen für die Priester und bildete so eine Art von Chor, wie wir ihn in allen abendländischen Kirchen finden. Nach der Mitte des sieben=

*) Die ersten christlichen Kirchen entlehnten bekanntlich ihre Form theils von den, bei Griechen und Römern zu Gerichtsverhandlungen und kaufmännischem Verkehr bestimmten Basiliken, die länglich=viereckig gestaltet waren und meist einen runden Ausbau hatten, theils von den Rundtempeln der Römer, die allerdings vorzugsweise zu den christlichen Taufhallen verwendet wurden, aber auch ebenso nicht allein für mehrere abendländische Kirchen, wie z. B. für S. Stefano und S. Constanza in Rom, sondern auch für den byzantinischen Kirchenbau überhaupt die ursprüngliche Grundform abgaben. A. d. H.

ten Jahrhunderts beginnt die Verschiedenheit des Dogma's sich lebendiger zu rühren, die zuletzt in den Streit über die Zuläßigkeit der Bilder in den Kirchen überging. Leo der Isaurier war der Erste, welcher die Bilder in der griechischen Kirche verbot, und obgleich dieselben späterhin, 842, von neuem adoptirt wurden, so konnte das daraus hervorgegangene große Schisma zwischen den Kirchen des Orients und des Occidents nicht mehr rückgängig gemacht werden.

Das griechische Dogma gebietet keine Adorazion der Bilder, sie sollen nur zur Erinnerung an die größten Wohlthäter des Menschengeschlechts dienen. Hierauf beruht es vielleicht auch, wenn seitdem die griechische Kirche den Werken der Bildnerei verschlossen blieb; und sind die Statuen der Engel davon ausgenommen, so rührt dies wahrscheinlich von einer modernen Reakzion her. Meines Erachtens sieht man deßhalb auch nur Niello's auf den Bronzethüren in Italien aus dieser Zeit, von denen man voraussetzen kann, daß sie griechischen Ursprungs sind, wie die auf dem Monte Casino, und zu Canosa in Apulien, oder die zu Amalfi, Atrani und Salerno. Höchst merkwürdig ist es, daß in Rußland, meines Wissens, keine einzige solche Thür existirt. *) Die einzige Bronze-Thür, die mir

*) Dennoch finden sich auch in Rußland zwei solcher bronzenen Niello-Thüren, nämlich in Susdal im Wladimir'schen Gouvernement, und zwar in der Kathedralkirche zur Geburt der Mutter Gottes. Die Figuren sind eingegraben und mit Goldfäden ausgelegt. Es ist bekannt, daß auch die Bronzethüren der 1823 durch einen Brand eingeäscherten Basilika **di S. Paolo fuori le mura** bei Rom aus ähnlicher Arbeit bestanden. Die Vorstellungen im byzantinischen Styl waren eingegraben und mit Silberfäden ausgelegt. Der Künstler, der sie auf Veranlassung des römischen Consuls Pantaleon und durch Vermittlung des apostolischen Legaten Hildebrand, nachherigen Papstes Gregor VII., im Jahre 1070 zu Constantinopel gefertigt, hieß Staurakios Tuchitos und war aus Chios gebürtig. Eine etwas bessere Arbeit derselben Art zeigen die Bronzethüren der erzbischöflichen Kirche in Amalfi, deren Stiftung eine lateinische Aufschrift demselben Pantaleon zuschreibt. Die übrigen Inschriften sind griechisch. Aehnlich ist die Isistafel zu Turin, auch war so die Domthür von Pisa, welche Gottfried von Bouillon im Jahr 1100 dorthin schenkte. Vergl. **d'Agincourt. Sculpt. pl. XIII — XX. XXII.** V. d. Hagen: Briefe in die Heimath. Bd. IV. S. 139 — 142. Bd III. S. 218. und Fr. Adelung: Die korssun'schen Thüren. S. 155 und 157. Uebriges scheinen die Susdal'schen Thüren bis jetzt die einzigen bekannten zu sein, auf welchen die

in Rußland bekannt wurde, ist die von Nowgorod, aber ihre Kompartimente sind merkwürdiger Weise mit Reliefs verziert. *) Was den Styl betrifft, so gleichen sie sehr den Skulpturen an der Thür von St. Zeno in Verona. Obgleich man die Entstehungszeit dieser Thüren nicht genau kennt, so weiß man doch jetzt, daß sie aus Deutschland kamen und wahrscheinlich in Magdeburg gegossen wurden. Lange Zeit glaubte man sie byzantinischen Ursprungs, aber aus dem Obigen geht hervor, daß dies gar nicht möglich, da zu der Zeit, wo sie entstanden sein mögen, die Skulpturen in Constantinopel schon verboten waren, und alle die Thüren, welche sich aus jener Zeit in Italien und anderwärts finden, in Niello sind.

Ein anderer, nicht weniger wichtiger Unterschied, der mir auch erst nach dem Schisma mehr hervorzutreten scheint, ist der Gebrauch, an jeder Seite des Hauptaltars noch einen Nebenaltar zu haben; nicht wie bei vielen abendländischen Kirchen am Ende oder an den Wänden des Kreuzschiffes oder in den Seitenkapellen, sondern an

---

eingegrabenen Vorstellungen mit Gold ausgelegt sind. Inschriften in griechischer und russischer Sprache dienen zur Erklärung der Bilder, die auf der einen die Feste des Herrn und der Mutter Gottes, auf der andern Parabeln aus der Bibel darstellen. Der Sage nach soll Wladimir der Große, dem die meisten russischen Kunstalterthümer zugeschrieben werden, diese Thüren aus Griechenland gebracht und sie im Jahre 997, nebst vielen kostbaren Gefäßen und Bildern der von ihm gestifteten Kirche verehrt haben. S. Fr. Adelung a. a. O. S. 159. A. d. H.

*) Außer der erwähnten finden sich in Rußland noch andere eherne Thüren mit erhobenen Bildwerken. Dahin gehören die sehr alten metallenen Thüren im Uspensky Ssober auf dem Kreml mit biblischen Vorstellungen, die, der Sage zufolge, von Wladimir dem Großen 997 aus Griechenland nach Susdal und von dort späterhin nach Moskau gebracht worden sein sollen; ferner die sogenannten schwedischen oder silbernen Pforten an der Sophienkirche zu Nowgorod, die jedoch nur Ornamente und Schriftzüge enthalten, endlich die Bronzethüren an der Dreifaltigkeitskirche zu Alexandra Sloboda im Wladimir'schen Gouvernement, mit vielen Abbildungen von Heiligen. Der Inschrift nach ist die eine davon 1335 auf Befehl des schon oben einmal (S. 50) genannten Erzbischofs von Nowgorod, Wassilij, die andere unter dem Fürsten Iwan Danielowitsch mit Bildern verziert worden. Beide waren vielleicht ursprünglich für Nowgorod verfertigt und erst, als der Czar Iwan Wassiljewitsch diese Stadt hart gezüchtigt hatte, auf seinen Befehl von dort nach Alexandra Sloboda, seinem Lieblingsaufenthalte, gebracht worden. S. Fr. Adelung a. a. O. S. 159 u. 160. A. d. H.

der östlichen Mauer in derselben Linie mit dem Hauptaltare. Ihr Platz ist wie bei dem letztern durch eine Nische oder Absis bezeichnet. Im Innern fehlen diese Nischen niemals, obgleich man manche Beispiele hat, wo man im Aeußern nur die große Absis sieht. Die Kirche der Panagia Lykodino und die Kathedrale von Athen aus dem eilften und zwölften Jahrhundert zeigen beide Fälle. Wir haben gesehen, daß in der russischen Kirche, die um jene Zeit (1015) anfängt, diese Disposizion typisch wurde, ganz analog der Eintheilung und Untereintheilung der Ikonostase. Sehr deutlich zeigt sich auch der griechische Einfluß zwischen dem eilften und zwölften Jahrhundert in Italien, an den Küsten des adriatischen Meeres, in Sizilien, Calabrien bis in die Umgebung von Neapel. Ich habe die erwähnte Disposizion in drei Nischen fast in allen Kirchen dieser Epoche, in Bari, Trani, Molfetta, Otranto gefunden, wo der griechische Kultus damals herrschte und der byzantinische Styl sich länger als irgendwo behauptete. Obgleich katholische Kirchen, sieht man diese Disposizion der Altäre und Nischen auch zu Palermo in der Schloßkapelle, in der Martorana, in Monreale, auch in Amalfi und Ravello, sowie anderwärts.

Wenn man übrigens bedenkt, daß diese Eintheilung schon in Kirchen viel früherer Zeit, wie z. B. in dem Dome zu Parenzo in Istrien, der aus dem sechsten, nach Andern aus dem achten Jahrhundert stammt, in S. Maria delle cinque Torre, zu S. Germano bei Monte Casino aus dem neunten Jahrhundert, in einer Kirche zu Torcello bei Venedig, in S. Catharina bei Polo in Istrien findet, und daß vielleicht die Form der alten dreischiffigen Basiliken das Motiv zu dieser Disposizion abgab, so könnte es auch sein, daß die Griechen eben deßhalb diese Form als eine alte Kirchennothwendigkeit beibehielten, während die Katholiken sich davon entfernten. Diese Bemerkung wird noch glaublicher, wenn man ferner bedenkt, daß die älteren Schriften darüber von einem Platz der Diakonen der Kirche zur Linken des Altars, welches später die Sakristei hieß, und von einem Nebenaltar zur Rechten sprechen, auf welchem der Wein und das Brot zum Abendmahl geweiht wurde. Daher sehen wir denn in den katholischen Kirchen immer eine Sakristei zur Seite der Kirche, wogegen sich in der griechischen Kirche die Priester hinter dem Ikonostas ankleiden, und bis auf den heutigen Tag findet sich dort ein Nebenaltar für die Bereitung des Weines und Brotes. Ich bin

überzeugt, daß der Ikonostas, wie wir ihn in den älteren russischen Kirchen sehen, diese große Ausdehnung im eilften und zwölften Jahrhundert noch nicht hatte, vielmehr glaube ich, daß der Hauptaltar, wie dies auch mehr oder weniger in allen katholischen Kirchen der Fall ist, nur durch eine kleine Kolonade oder durch ein Gitterwerk von dem übrigen Raum der Kirche getrennt war, und daß die Eintheilung der Kirche S. Marco in Venedig genau dieselbe ist, wie die der griechischen Kirchen im Oriente zur Zeit ihrer Erbauung. Auch findet sich dort, wie in Bari, Barletta und anderwärts, ein Baldachin über dem Hauptaltar.

Was mir diese Behauptung sowie die Annahme, daß der Ikonostas mit der Masse von Bildern, wie er jetzt in der russischen Kirche erscheint, erst aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert stammt, noch wahrscheinlicher macht, ist der Umstand, daß er nie, wie z. B. in S. Marco, als ein Theil der Konstrukzion der Kirche selbst erscheint; er besteht vielmehr aus Holz und ist nur wie ein Schirm an die Säulen der Kuppel befestigt, so daß man von der Rückseite nur das ganz rohe Zimmerwerk ohne die mindesten Ornamente sieht, welches dort von ganz zufällig angebrachten Eisenstangen und Balken gehalten wird. Betrachtet man dies, so könnte man glauben, daß die Sage begründet sei, nach welcher ein Czar, aus Besorgniß, daß die zügellosen Sitten der Priester seiner Zeit skandalöse Scenen während des Gottesdienstes herbeiführen möchten, befohlen habe, das Heiligthum den Blicken der Menge zu entziehen und nur dann zu öffnen, wenn sie zum Gottesdienst vorbereitet seien.

Noch ein dritter höchst auffallender Unterschied der russischen Kirche ist darin zu suchen, daß die Frauen keine abgetheilte Plätze haben; ich habe nicht einmal die Spur einer Tribüne oder eines Gynäceums gesehen, ungeachtet man dergleichen in allen Kirchen des Orients und sogar in den meisten Kirchen an der adriatischen Küste, zu Bari, Trani, sieht. Diese Tribünen oder Gallerieen, wie sie später selbst noch in allen katholischen Kirchen angedeutet erschienen, kommen in der russischen Kirche nicht vor. Die Frauen können überall hingehen, ausgenommen hinter den Ikonostas; auch besteht ein großer Theil ihrer Verehrung in dem Küssen der Heiligenbilder des Ikonostases. Die Männer dürfen nach dem Gottesdienste auch hinter den Ikonostas gehen; die Stelle zwischen dem Hauptaltare und

der Mittelthüre desselben, welche stets durch einen Teppich bezeichnet ist, darf jedoch nur der Priester betreten.

5. Blick auf den gegenwärtigen Kirchenbaustyl in Rußland.

Zum Schluß bemerke ich, daß bis jetzt in Rußland noch sehr wenig für einen geläuterten und unserer Zeit angemessenen Kirchenbaustyl gethan wurde. Die Kirchen, die aus der Zeit Peters des Großen und später herrühren, sind meist in sehr gewöhnlichem Roccocostyl erbaut. War sonst die russische Kunst ein nachahmendes Kind des Orients, so wurde sie von dem genannten Regenten an sklavische Nachahmerin der Formen, die damals im Westen und Norden von Europa herrschten, und sonderbar, nach wie vor blieb die Kunst fast ausschließlich in den Händen der Ausländer. In St. Petersburg sind die neuesten Kirchen in einem höchst geschmacklosen Style; die ältesten daselbst, wie St. Wladimir und St. Nikolaus, haben noch die Form des griechischen Kreuzes mit fünf Kuppeln, sind aber ganz im Style Ludwigs XIV. Später wandte man auch die Form des lateinischen Kreuzes an, wie bei der Kasan'schen Kirche, Alexander Newsky und andern. Seit dieser Zeit findet man auch die Glocken oder Glockenthürme zuweilen mit den Kirchen vereint, da sie früher, wie in Italien, meist davon getrennt waren. Die schöne Art und Weise, das Innere auf Goldgrund zu bemalen, kam allmälig ganz ab und wurde durch weiße, kahle Mauern ersetzt. Die neue Isaakskirche wird jedenfalls die beste dieser neuen Konstrukzionen werden, obgleich sie eigentlich weder die griechische noch die lateinische Kreuzform hat. Doch entspricht ihr Grundschema mehr der ersteren. *)

---

*) Zu einiger Ergänzung des Obigen dienen die Worte des Verfassers der erwähnten Schrift über die Elemente des Schönen in der Baukunst, worin es S. 72 heißt: „Bernini und andere brachten den Verkröpfungs-, Roccaillen- und Schnörkelgeschmack in vollen Gang, der leider lange herrschte, und nach welchem unter Ludwig XIV. und späterhin an manchen Orten Europa's mächtige Prachtgebäude aufgeführt wurden, auch in St. Petersburg der Winterpalais, mehrere Kirchen und große Hotels, vom Grafen Rastrelli, der in der größten Dürftigkeit starb. Endlich fing der Geschmack an, sich wieder zu läutern, und Neufforge's Füllungs- und Festonsgeschmack kam auf, zwar nicht das Beste, nicht kräftig und großartig, aber doch etwas Reineres. In

Wie schon früher in andern Ländern, gelangte man jüngst auch in Rußland zu der Ueberzeugung, daß die mittelalterliche Kunst doch nicht aller Schönheit ermangle und daß man, wenigstens was den Kirchenbau betrifft, Unrecht hatte, sich davon zu entfernen.

Die Folge dieser Reakzion war die Erbauung mehrerer kleiner Kirchen in der ältesten russischen Weise, und für Moskau wurde sogar eine riesige Kathedrale in demselben Styl projektirt. Der Architekt dieser Kirchen ist nicht ohne Talent, aber leider finden sich an seinen Bauwerken Formen, die an die geschmacklosen und schlecht durchgeführten Details der Kirchen einer späteren, schon verderbten Zeit erinnern. A. Hallmann.

6. Nachträgliche Bemerkungen des Herausgebers über den Ikonostas und einige Beispiele desselben aus neuester Zeit.

Es möge erlaubt sein, hier noch einmal auf den Ikonostas zurückzukommen. Obiger Aufsatz beschreibt einen solchen von bereits sehr ausgebildeter und schmuckreicher Gestaltung, und es möchte daher nicht uninteressant erscheinen, wenn wir hier das erste Ergebniß weiterer Nachforschungen über die ursprüngliche und typisch nothwendige Einrichtung des Ikonostas, wie wir sie noch heutzutage in ausschließlich griechischen Kirchen antreffen, zur Mittheilung bringen und die Beschreibung einiger der neuesten Zeit angehörender Ikono-

---

ihm sind in St. Petersburg mehrere große Gebäude erbaut, z. B. der Marmorpalais mit unverjüngten Wandpfeilern — ein gar klägliches Werk — auch die Akademie der Künste, schon in einem weit gereinigteren Styl, ein Gebäude, das bei großen Fehlern bedeutende Verdienste hat und Effekt macht. Allmälig reinigte sich der Geschmack weiter aus. Nach Rußland brachte der schwer erreichbare Quarenghi einen neuen Geist; Cameron u. A. suchten's ihm gleichzuthun.“ Ueber die Künstler in Rußland aus der Periode von Peter den Großen bis 1807 enthält das Werk: „**L'académie Impériale des Beaux Arts à St. Petersbourg par Henri de Reimers**“ (St. Petersburg, 1807. 8.) viele brauchbare Bemerkungen, die sich durch Ferd. Hand's „Kunst und Alterthum in St. Petersburg“ (1r. Bd. Weimar 1827) noch vermehren ließen; ebenso durch mehrere russische Journale, wie das „Neue St. Peterburger Journal“ (1780), „Vaterländische Nachrichten“ von Svinin, „Der europäische Verkündiger“ und noch andere aus neuester Zeit.

A. d. H.

stase folgen lassen, die zugleich zeigen kann, daß ihr ritueller Typus stets nur in einigen Stücken beibehalten wird, während in andern eine größere Freiheit in Wahl und Anordnung der Gegenstände gestattet ist.

Der Ikonostas oder das Templon der griechischen Kirche, wodurch das Hieron (Sanktuarium oder Chor, das nur dem Altardienst geweiht und allein den ihn verrichtenden Priestern zugänglich ist) von dem Katholikon (dem Mittelschiff) und den Seitenschiffen (Parekklesien) gesondert wird, theilt sich, in seiner einfachsten Gestalt, der Länge nach in vier zur Aufnahme von Bildern bestimmte Felder.

Rechts von der mittlern Thür des Ikonostas ist das Bild der heil. Mutter Gottes, der Panagia, in der Regel sitzend auf dem Thron dargestellt, zuweilen stehend auf dem Monde, den segnenden Jesusknaben auf ihren Armen, beide, als die herrschenden Mächte des Himmels, den das Ikonostas sinnbildlich andeutet, mit prächtigen, reich verzierten Gewändern angethan. Links von derselben Thür erscheint Christus, in der Regel stehend, geschmückt mit der Krone und kostbaren, königlichen Kleidern, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken eine Schriftrolle, die ihn als Gottes Sohn und als Verkündiger des Menschenheils bezeichnet. Neben der Jungfrau weiterhin steht Johannes der Täufer, ebenfalls mit einer Schriftrolle, als erster Vorgänger und Botschafter des Welterlösers; in dem Felde neben Christus dagegen sehen wir die Darstellung des Heiligen oder des Festes, welchem die Kirche geweiht ist. Sollte Johannes Baptista der Patron der Kirche sein, so nimmt auch er dieses Feld ein, während an seine typische Stelle neben Maria das Bild irgend eines vorzüglichen Heiligen oder Kirchenfestes tritt. Alle diese Bilder begreift man unter dem Namen der δεσποτικαὶ εἰκόνες, der herrschaftlichen oder herrschenden Bilder.

Sind noch fernere zwei Felder neben der unteren Bilderreihe da, die bemalt werden können, so wählen die Griechen dazu gern den heil. Georg, den man, als Eröffner der sommerlichen Jahreszeit, an dessen Festtage sonst die großen Dionysien gefeiert wurden, neben den Patron der Kirche stellt; und den heil. Demetrius, welchem der Platz neben Johannes Baptista zugewiesen ist. Demetrius, in dessen Festzeit früher die kleinen Dionysien fielen, bezeichnet den Schluß des Sommers. Beide Heiligen erscheinen gewöhnlich beritten. Anstatt ihrer ist es natürlicherweise erlaubt, die Felder auch mit den Bildern

anderer Heiligen oder der Feste zu schmücken, die der Gemeinde oder den Erbauern der Kirche vorzüglich werth sind. Doch scheint diese Freiheit hauptsächlich nur von den kleineren Kirchen auf dem Lande benützt zu werden; in den größeren städtischen und Kathedralkirchen, wo die untere Reihe des Ikonostas, außer der Mittelthür, gewöhnlich sechs bis acht Felder enthält, sieht man statt Georg und Demetrius meist immer die beiden Erzengel Michael und Rafael dargestellt, jenen, den abwehrenden, neben dem Kirchenpatron auf der Seite von Christus, diesen, den leitenden und schützenden, neben Johannes auf der Seite der Jungfrau. Ihre Bilder kommen dann gerade auf die beiden Seitenthüren des Ikonostas zu stehen, welche dadurch, ihrer Bedeutung gemäß, noch deutlicher und bestimmter als die Eingangspforten zum Himmelreich bezeichnet werden.

Noch gehören aber zu einem vollständigen Ikonostas in seiner einfachsten Gestalt die Darstellung des Abendmahls oberhalb der Mittelthür und noch weiter darüber die der heil. Dreifaltigkeit. Die letztere zeigt in der Regel Gott Vater in sitzender Stellung, mit dem Globus in der Linken, mit der Rechten dem Sohne die Krone auf das Haupt setzend, während die Taube des heil. Geistes über ihnen schwebt. Christus hat bei dieser Auffassung gewöhnlich ein kleines Kreuz, als bloßes Symbol, in der einen Hand. Wäre eine Kirche der heil. Dreifaltigkeit selbst geweiht, so behält deren Darstellung auch dann den ihr, als dem höchsten kirchlichen Mysterium und dem geistigen Inbegriff des Himmelreichs, typisch zugewiesenen Platz über dem Abendmal.

Diese so eben erwähnte Anordnung bemerken wir unter anderm in der griechischen Dreifaltigkeitskirche zu München, deren Ikonostas vor mehreren Jahren durch einen Maler aus Griechenland ausgeführt wurde. In der unteren Reihe, in dem Felde zur Linken von Christus, welches eigentlich für den Heiligen oder das Fest der Kirche bestimmt ist, sehen wir hier die Transfigurazion, während oberhalb der Mittelthür, über dem Abendmal, die heil. Dreifaltigkeit angebracht ist. Neben der thronenden Maria zur Rechten der Mittelthür, befindet sich auf der Seitenpforte das Bildniß Johannes des Täufers. Doch erscheint er hier, wahrscheinlich, weil kein Raum für die besondere Darstellung der Erzengel vorhanden war, als einer der himmlischen Botschafter (ἄγγελοι, Engel), geflügelt, in der Linken

10

sein Haupt, in der Rechten die Schriftrolle haltend mit den Worten in griechischer Sprache: „Der nach mir kommt, ist größer denn ich.“

Die mittlere Thür des Ikonostas (wenn ich recht berichtet bin, in Rußland auch Czarenthür genannt), deren untere Hälfte vorschriftsmäßig aus zwei Flügeln in wirklicher Flügelform bestehen soll, wird an dem oberen Theil durch einen Vorhang geschlossen, der in geringeren Kirchen etwa aus Wachsleinwand, in reicheren aus kostbaren Geweben verfertigt ist. Auf diesem Vorhange sieht man, dort gemalt, hier von Seide, Perlen und Edelsteinen prächtig gestickt, inmitten eines Kranzes von Cherubimköpfen das Bild des Weltheilands in halber Figur, aus einem Kelche hervorragend, beide Hände zum Segen erhoben. *) Man will damit hindeuten auf die Bestimmung des hinter der Thür im Hieron befindlichen Altartisches, wo Christus täglich geopfert wird, und zugleich den Gedanken veranschaulichen: wer einen Theil dieses Opfers nimmt, nimmt das Ganze.

Gewöhnlich sind die unteren Thürflügel in den mittleren Feldern mit den Figuren der Verkündigung, dem Engel und der Jungfrau, in den vier Ecken mit den apokalyptischen Zeichen der vier Evangelisten verziert.

Zuweilen, wie in der griechischen Kirche zu Venedig, ist auch die Nische im Allerheiligsten hinter dem Hauptaltar bemalt. Man wählt dazu das Bildniß der Madonna auf dem Thron, als Himmelskönigin, mit dem Jesusknaben, der beide Hände segnend ausbreitet. Beim Oeffnen der Mittelthür des Ikonostases während des Gottesdienstes bekommt die versammelte Gemeinde dieses Bild zu sehen.

Zur weiteren Vergleichung folge hier noch die Beschreibung von dem großen Ikonostas, der für die neue Isaakskirche in St. Petersburg, nach den Bestimmungen der heiligen Synode, entworfen worden ist und als ein Werk der neuesten Zeit unsere Aufmerksamkeit noch besonders zu verdienen scheint. Die architektonische Anordnung dessel-

---

*) Ueber das Zeichen des Segnens, nach griechischem Gebrauch, herrschen verschiedene Ansichten, meist aus der nicht völlig deutlichen Darstellung vorhandener Bildwerke entlehnt. Ich bemerke deßhalb, daß dabei, zur Andeutung der h. Dreieinigkeit, der Zeige-, Mittel- und kleine Finger gerade emporgehoben, der Daumen dagegen an den nach innen niederwärts gebogenen Goldfinger angelehnt wird, und zwar in der Form eines Kreuzes, zur Bezeichnung des Opfertodes Christi.

den rührt, wie bekannt, von Herrn v. Klenze her; allem Vermuthen nach wird die Ausführung der Bilder dem russischen Maler Bruni in Rom anvertraut werden; der erste, vor mir liegende, von dem Historienmaler Joh. Schraudolph in München herrührende, sehr schöne Entwurf zeigt folgende Eintheilung:

Untere Reihe. Rechts neben der Mittelthür: Maria mit dem Kinde, auf dem Monde stehend, Symbol der unbefleckten Empfängniß; — weiterhin der Evangelist Johannes, bejahrt, bärtig, mit Buch und Feder in den Händen, neben sich den Adler; ferner, auf der ersten Seitenthür, der Erzengel Rafael mit einer Seele, die er ins Himmelreich leitet, und auf dem letzten Felde St. Petrus mit dem offenen Buche, auf welches er mit dem Finger deutet. — Links von der Mittelthür: Christus mit der Rolle in der Linken, die Rechte zum Segen erhoben; weiterhin der Täufer Johannes mit Rolle und Kreuz in der Linken, mit der Rechten den Segen spendend, Haupt und Beil, sowie den unfruchtbaren Baumstamm, der bestimmt ist abgehauen und ins Feuer geworfen zu werden, neben sich; sodann, auf der zweiten Seitenthür, der Erzengel Michael, den Drachen aus dem Himmel verstoßend, und zuletzt der h. Isaak, dem die Kirche geweiht ist, mit dem Palmzweig.

Zweite Reihe. Rechts von der Thür, je zwei und zwei zusammenstehend: die Apostel Petrus und Paulus, Andreas und Philippus, Thaddäus und Thomas; — links von der Thür: Johannes und Jakobus, Bartholomäus und Matthias, Jakobus Minor und Simon, sämmtlich mit ihren Attributen. Die beiden Paare zunächst der Thür waren vorgeschrieben, die übrigen durften nach Belieben mit einander zusammengereiht werden.

Dritte Reihe, bestimmt zur Darstellung der hauptsächlichsten kirchlichen Feste. In der Mitte: das Abendmal. Rechts davon: die Geburt Mariä; die Opferung Mariä im Tempel; die Geburt Christi; die Beschneidung Christi; die Taufe Christi und die Himmelfahrt Mariä. Links vom Abendmal: die Kreuzerhöhung; die Verkündigung Mariä; der Einzug Christi in Jerusalem; die Auferstehung Christi; die Sendung des h. Geistes und die Himmelfahrt Christi.

Vierte Reihe. In der Mitte: die Mutter Gottes als Himmelskönigin und Fürbitterin auf dem Thron, die Hände kreuzweis an die Brust legend. Sie ist vorschriftsmäßig ohne Kind; doch sollte sie in diesem

Fall ein Medaillon halten mit dem Bildniß des Jesuskindes oder mit einem einfachen Kreuze; — rechts von ihr Moses, als Symbol Christi, links Aaron, als Symbol des christlichen Priesterthums; neben Moses weiterhin König David, und sodann, nebeneinanderstehend, Jeremias und Jesaias. Auf der andern Seite sehen wir links von Aaron den König Samuel und neben diesem, ebenfalls zusammenstehend, Ezechiel und David. An die vier großen Propheten reihen sich in je drei Feldern zu beiden Seiten, paarweis geordnet, die zwölf kleineren Propheten, für deren Zusammenstellung nichts vorgeschrieben war.

Das Ganze soll, nach dem Wunsch des Kaisers, mit einem Relief aus vergoldeter Bronze gekrönt werden, darstellend Christus am Kreuze, neben welchem, nach alterthümlicher Weise, Johannes und Maria stehen.

Die unteren Flügel der Mittelthür sind mit den typischen Figuren der Verkündigung, sowie mit den Bildern der vier Evangelisten geschmückt. Die letztern sind in ganzer Gestalt, da nach altherkömmlicher Weise nur ihre Köpfe oder apokalyptischen Zeichen sichtbar sein durften.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf das Motiv dieser gesammten Anordnung, so bemerken wir bald, daß in der oberen vierten Bilderreihe das alte Testament, in der darauf folgenden der Uebergang zur Zeit der Erlösung, in der dritten das neue Testament, in der unteren endlich der Zustand der Verklärung in der neuen Weltordnung des himmlischen Jerusalems dargestellt werden sollte.



Galvano-plastischer Versuch von S. Amsler.
Febr. 1842

IV.

Ueber die

neuesten Fortschritte der galvanoplastischen Kupferstichkunst

und über die

einfachste und zuverläßigste Methode, auf galvanischem Wege gestochene Kupferplatten nachzubilden.

Für
Kupferstecher, Kunsthändler und jeden andern Freund der Kunst mitgetheilt
von dem
Herausgeber. *)

Wenn die Galvanoplastik schon jetzt einen wesentlich praktischen Nutzen für die bildende Kunst zu gewähren vermag, so ist dies unstreitig vorzugsweise in ihrer Anwendung zur Nachbildung gestochener oder getuschter Kupferplatten der Fall.

Die zuletzt angedeutete Methode, gemalte Tuschbilder durch galvanische Kupferplatten im Drucke zu vervielfältigen, ist eine ausschließliche Erfindung des Professors Franz v. Kobell in München, die er Galvanographie nennt und worüber er so eben ein Werkchen mit Abbildungen in der literarisch-artistischen Anstalt zu München hat er-

---

*) Hierbei ein galvanoplastischer Kupferstich nach einer Schwanthaler'schen, von Stortz gestochenen Zeichnung, hergestellt von dem Professor Sam. Amsler in München. Es ist dasselbe Blatt, auf welches schon die Allg. Augsburger Zeit. Jahrg. 1842 Beil. zu Nr. 54 aufmerksam machte.

scheinen lassen.*) Diese Methode wird der Gegenstand einer besonderen Mittheilung des zweiten Heftes unserer Jahrbücher sein. Hier beschränken wir uns darauf, über die Bestrebungen und Fortschritte der Galvanoplastik in Bezug auf die Nachbildung und Vervielfältigung künstlerisch gestochener Kupferplatten Bericht zu erstatten.

1. Rückblick auf frühere Bestrebungen.

Lesen wir das von dem scharfsinnigen Erfinder der Galvanoplastik, dem kaiserlich russischen Hofrathe und Akademiemitgliede in St. Petersburg, **Dr.** M. H. Jacobi, bereits im Jahr 1840 herausgegebene Buch über die „Galvanoplastik oder das Verfahren, kohärentes Kupfer in Platten oder nach sonst gegebenen Formen unmittelbar aus Kupferauflösungen auf galvanischem Wege zu produziren“, genauer, so müssen wir erstaunen, auf wie verschiedenartige und mannigfaltige Weise er die wunderbare Naturkraft des Galvanismus für seine artistischen Zwecke zu verwenden und zu beherrschen wußte. Und doch waren seit 1837, wo er zuerst durch einen Zufall dahin geführt wurde, die galvanischen Kräfte in dieser Richtung, zur Herstellung von Kunstwerken, anzuwenden, nur erst wenige Jahre verflossen. Sein Scharfsinn hatte die verschiedenartigsten Anwendungsfälle und Entwickelungsstufen seiner neuen Entdeckung nicht bloß vorausgesehen und angedeutet, sondern auch, auf eigene Versuche gestützt, überall die erste Anleitung zur vielseitigsten Benützung derselben gegeben. Ihm verdanken wir auch die ersten Anregungen auf dem Gebiete, das unsere gegenwärtige Betrachtung in Anspruch nimmt, und es ist daher nichts billiger, als daß wir auch in diesem Stücke, um überall das Dein und Mein besser unterscheiden zu können, auf dasjenige zurückgehen, was Jacobi selber über die galvanoplastische Vervielfältigung gestochener Kupferplatten beibringt, wobei nicht zu vergessen, daß seine Nachfolger sich auch zunächst immer nur des nach seinen Vorschriften verfertigten Apparats bedienten.

„Will man“, sagt Jacobi in der oben angeführten Schrift S. 50, „vertieft gravirte Kupferplatten vervielfältigen, so muß man zuerst eine erhabene Kopie anfertigen, von welcher man alsdann wieder

---

**) S. nachher unter Kunstliteratur.

beliebig viele vertiefte Kopien erhalten kann, welche mit dem Originale vollkommen identisch sind, und von welchen die Abdrücke so gut sind, als wären sie avant la lettre genommen. Ich muß indessen hier auf einige Umstände aufmerksam machen, welche das Ablösen der Kopien von dem Originale betrifft. Dieses wird nämlich immer gut von Statten gehen, wenn die reduzirte Platte die gehörige Dicke erlangt hat, wenn das Kupfer des Originals selbst nicht schwammig, porös, blättrig war oder sogenannte Aschenflecke hatte, wenn endlich die Züge nicht zu steil gravirt oder gar untergearbeitet waren. Bei der Gravirung von Kupferplatten, welche als Modelle zu galvanischen Kopien dienen, wird man daher seine Aufmerksamkeit künftig auf diese Umstände zu richten haben. Wird das galvanische Kupfer vorsichtig und langsam reduzirt, so eignet es sich selbst vortrefflich zum Graviren, und die darauf reduzirten Platten lassen sich leicht loslösen. Es hat keine Schwierigkeiten, galvanische, eigens zum Graviren bestimmte Kupferplatten anzufertigen, bei denen man die mühselige Arbeit des Schleifens und Polirens gänzlich sparen kann, wenn man sich einer Originalplatte bedient, welche die erforderlichen Eigenschaften bereits besitzt; zugleich würden solche Platten eine so gleichförmige Textur erhalten, wie sie das beste käufliche Kupfer nicht darbietet. Bei dem gewöhnlichen Kupfer ist es sehr häufig der Fall, daß die darauf reduzirten Platten, wenn auch nicht überall, doch an manchen Stellen so stark adhäriren, daß eine Trennung nur auf gewaltsame Weise und auf Kosten des Originals möglich ist. Bisweilen erleichtert eine äußerst dünne Fett- und Oelschicht, mit der man die Originalplatte vorher überzieht, das Ablösen. Macht man von der Originalplatte einen Abguß von Stearin, so hebt sich dieser beim Erkalten vollkommen ab und läßt nur die eben nöthige Fettschicht ganz gleichförmig vertheilt zurück. Stärkere Ueberzüge von Wachs, Lack u. dgl. können nur da gebraucht werden, wo es auf die höchste Schärfe der Züge nicht ankommt. Von versilberten oder vergoldeten Platten hebt sich das reduzirte Kupfer immer sehr leicht ab; es scheint indessen, daß eine Vergoldung auf nassem Wege den Vorzug vor der mit Goldamalgam verdient; auch genügt ein bloßes Belegen der Kupferplatten mit dünnen Goldblättchen oder Goldschaum, wenn dieses ohne die Feinheit der Züge zu beeinträchtigen geschehen könnte. Alle diese Vorsichtsmaßregeln sind übrigens nicht nöthig, wenn das Kupfer des Originals von guter

Beschaffenheit ist. Sobald die reduzirte Platte die gehörige Dicke erlangt hat, springt sie beinahe von selbst los, wenn vorher die übergreifenden Ränder abgefeilt sind.« Da auch das Blei zur Reduzirung von Kupfer gebraucht werden kann, so sagt er ferner (S. 53): „Mit Rücksicht hierauf kann man sich nun zur Vervielfältigung gravirter Kupferplatten des Verfahrens bedienen, sie vermittelst einer starken Walzenpresse vorher auf Bleiplatten abzudrucken und von den letztern alsdann die galvanischen Kopien zu machen. Ich habe auf solche Weise angefertigte galvanische Kupferplatten gesehen, welche den auf der Reliefmaschine gravirten Originalplatten an Schärfe und Genauigkeit durchaus nichts nachgaben.«

Es genügten diese einfachen und wesentlichsten Andeutungen Jakobi's, um zu mannigfaltigen weiteren Versuchen auf diesem Felde zu veranlassen; und man mußte dabei zuletzt nothwendigerweise auf Resultate kommen, welche, bei geläuterter und vereinfachter Benützung der galvanischen und chemischen Bildungskräfte, alle jene Surrogate des Fettanstrichs und der Belegung mit Goldblättchen, so wie die der Stearin- und Blei-Abgüsse, völlig entbehrlich machten.

Zunächst scheint man vorzüglich in England darauf bedacht gewesen zu sein, auf dem angedeuteten Wege für die Anwendung der Galvanoplastik zur Vervielfältigung von gravirten Kupferplatten weitere Entwickelungen herbeizuführen, während man sich anderwärts damit beschäftigte, andere Seiten des galvanoplastischen Verfahrens auszubilden.

Wir erfahren, daß bereits im Januar des Jahres 1841, in einer Sitzung der numismatischen Gesellschaft in London, nachdem Alfr. Smee eine Abhandlung über die Anwendung der Elektro-Metallurgie zur Herstellung von Münzen vorgelesen hatte, zum Schluß der Gesellschaft auch eine elektrotypische oder galvanoplastische Kupferplatte zur Ansicht dargeboten wurde, welche E. Palmer nach einer von Burnet gestochenen Original-Kupferplatte angefertigt hatte; von beiden lagen zugleich Abzüge vor, zwischen denen man keinen Unterschied entdecken konnte; und es wird dabei bemerkt, daß Kupferstiche, die 4 Pf. St. kosten, zufolge dieser Methode zu 1 Pf. St. verkauft werden könnten.

In Deutschland war es vorzugsweise der Chemiker Dr. Rud. Böttger in Frankfurt a. M., welcher mit Herbeiziehung des Profes-

sors J. Felsing, Kupferstechers in Darmstadt, die galvanoplastische Nachbildung gestochener Kupferplatte sich angelegen sein ließ. Seine Versuche gelangten zum glänzendsten Resultat in einer Platte, die er nach einer von Felsing gestochenen Kupferplatte hergestellt hatte. Es war dieß der kreuztragende Christus nach Crespi, der in dieser galvanoplastischen Nachbildung seitdem für einen äußerst geringen Preis auch in den Kunsthandel gekommen ist. *) Ueber das bei ihrer Herstellung befolgte Verfahren läßt sich Dr. Böttger selbst also vernehmen: **)

„Die mir von Hrn. Professor J. Felsing zum Copiren auf galvanischem Wege übergebene gravirte Kupferplatte maß 12½ Zoll (rheinl.) in der Länge und 9½ Zoll in der Breite. Sie wurde in einem, dem früherhin (in meinen „Beiträgen zur Physik und Chemie„ 1841. II. Heft S. 86) von mir beschriebenen, ganz ähnlichen Apparat, als negative Elektrode dienend, unmittelbar mit einer amalgamirten, in einem mit Thierblase umbundenen Glaszylinder sich befindenden Zinkplatte durch schwache Kupferdrähte in leitende Verbindung gebracht und so das Kupfer aus der Kupfervitriollösung gezwungen, sich direkt auf die zuvor sorgfältig mit Olivenöl eingeriebene und wiederum abgeputzte Originalplatte abzulagern. Die Entfernung der Originalplatte von der Thierblase im Apparat betrug 4 Zoll (rheinl. Maaß). Alle 24 Stunden wurde die amalgamirte, als positive Elektrode dienende Zinkplatte gereinigt oder nach Bedürfniß durch eine neue ersetzt und gleichzeitig die verdünnte Schwefelsäure (aus zehn Theilen Wasser und einem Theil englischer Schwefelsäure bestehend) erneuert, die gesättigte Kupfervitriollösung aber, selbst wenn durch andauernde Zersetzung derselben eine große Menge freier Schwefelsäure darin nachweisbar war, niemals weggeschüttet, sondern alle zwei Tage darin so viel gepulverter Kupfervitriol aufgelöst als in der Siedhitze davon aufgenommen wurde, die Lösung sodann erkalten gelassen, durch Leinwand filtrirt und in den Apparat zurückgegossen. Nach Verlauf von zehn Tagen ward die mit der

*) S. Rudolph Weigels Kunstkatalog. Eilfte Abth. 1841. S. 51. Der Preis der galvanoplastischen Abdrücke beträgt beinahe den dritten Theil des Preises für die Abdrücke der Originalplatte, welche letzteren übrigens ihren frühern Preis von 2 fl. beibehalten haben.

**) S. Allg. Augsburg. Zeit. 1841. Beil. zu Nr. 323.

Originalplatte scheinbar zusammengewachsene Copie aus dem Apparat hervorgezogen, abgetrocknet, in einen Schraubstock gespannt, die Ränder ringsherum bis zu einer Tiefe abgefeilt, wo die Gränzlinie zwischen dem Original und der Copie sichtbar wurde. Hierauf klemmte ich mit Vorsicht die Schneide eines Taschenmessers auf einem einzigen Punkt zwischen beide Platten, steckte dann in die mit Sorgfalt erweiterte Ritze einen dünnen Hornspatel und bewirkte mit diesem dann nach und nach die vollkommene Trennung der Copie von der Originalplatte, ohne auch nur im mindesten die eine oder die andere zu lädiren. Das auf diese Weise gewonnene, eine gute halbe Linie dicke Hautrelief ward nun mit Aetzkalilösung gereinigt, hierauf mit Olivenöl gehörig eingerieben, dieses wiederum durch ganz weiches Fließpapier und Mitanwendung einer Bürste vollständig entfernt und endlich auf gleiche Weise dem galvanischen Prozeß, wie vorhin angedeutet, ausgesetzt, um eine dem Original ganz gleiche vertieft gravirte Platte zu gewinnen. Nach Verlauf von 14 Tagen erhielt ich eine solche von der Dicke einer guten Linie, die sich ebenfalls, ohne besondere Schwierigkeiten, von ihrer kupfernen Unterlage abheben ließ, und die, wie aus vorstehendem Aufsatz des Hrn. Professor Felsing hervorgeht, nach mehrfach angestellter Prüfung, in jeder Hinsicht der Originalplatte vollkommen gleicht.«

Wir sehen, in den wesentlichsten Punkten stimmt das Böttger'sche Verfahren mit den von Jacobi gegebenen Vorschriften und Andeutungen überein. Der Guß war in jeder Beziehung gelungen. „Die Platte entspricht“, schreibt darüber Professor Felsing, „bei der vollkommensten Gleichheit mit der Originalplatte allen Anforderungen, welche rücksichtlich des Druckes an eine Kupferplatte gemacht werden können. Das galvanisch gewonnene Kupfer derselben hat metallischen Klang, und seine Eigenschaften sind der Art, daß sie im Druck eine gleiche Anzahl Abdrücke wie die gewöhnlichen zum Stich gebrauchten Kupferplatten auszuhalten scheint. *) Sie eignet sich zugleich zu jeder beliebigen Behandlung des Stiches. Die Abdrücke dieser Platte sind jenen der ersten völlig gleich, indem verschiedene Abdrücke von einer und derselben Platte häufig mehr von einander abweichen, als der

*) Ueber die Beschaffenheit der galvanischen Kupferpräzipitazion werden sogleich noch einige Bemerkungen folgen. A. d. H.

Unterschied zwischen den Abdrücken der ersten und der galvanischen Platte beträgt.« *)

Inzwischen war Professor Amsler aus München während eines längeren Aufenthalts in Frankfurt, wo er von dem Overbeck'schen Bilde: „der Triumph der Religion« zum Behuf des Stichs eine Zeichnung nahm, für jene galvanoplastischen Bestrebungen gewonnen und zu ähnlichen Versuchen angeregt worden. Ihm sollten die praktischen Erfahrungen des Herrn v. Kobell zugut kommen, der bei seinen Versuchen zur Vervollkommnung der Galvanographie auf ein durch zweckmäßige Einfachheit und Zuverlässigkeit vorzüglich ausgezeichnetes Verfahren, sowohl was das Apparat als die Behandlungsweise der Originalplatten betrifft, geführt worden war. Er ertheilte dem Professor Amsler bei seiner Zurückkunft nach München die nöthige Anweisung, die von diesem auf's Beste benützt wurde und als erstes wohlgelungenes Resultat jene Platte ergab, von der ich so glücklich bin, den Lesern der Jahrbücher Abdrücke mitzutheilen. Der Stich ist von Stortz, einem jüngern Schüler Amslers, nach einer der geistreichen Skizzen ausgeführt, welche Schwanthaler für das Ankleidezimmer Sr. Majestät des Königs im Königsbau entworfen hat, und stellt den Aristophanes vor, wie er, lorbeerbekränzt und das Antlitz von der Maske des Lustspiels bedeckt, mit Schellen an den Füssen und Klappern in den Händen, tanzend neben der komischen Muse einhergeht, die hier des Herkules Keule führt und mit dem bekannten Gestus hinterrücks das Publikum verspottet. Der Originalstich ist etwas scharf gerathen; doch gibt ihm an Schärfe und Reinheit der galvanoplastische Nachstich, den man noch bezeichnender Afterstich nennen könnte, nichts nach, indem er bis auf die feinsten Strichelchen und Punkte den strengsten Vergleich mit dem Original aushält und sogar insofern selbst einige Vorzüge vor demselben zu besitzen scheint, als sich mehrere Härten des letztern an jenem nicht finden; auch kann man mit Recht sagen, hat das Ganze mehr Ton. **)

---

*) S. Allgem. Augsb. Zeit. ebendas. und Kunstblatt zum Morgenblatt 1841. Nr. 94.

**) Man bemerkt an den Abdrücken der Platte links an der Ecke eine Lücke. Diese ist durch mechanischen Abbruch in Folge eines etwas zu gewaltsamen Verfahrens in dem Augenblicke entstanden, als man den Versuch machte, die Originalplatte von der Kopie loszulösen, was nicht sogleich gelingen wollte. Im Uebrigen fand keine äussere Verletzung statt.

2. Die Unterschiede und Verbesserungen der neuen Methode.

Das Verfahren, welchem das so eben beschriebene interessante Kunstprodukt sein Entstehen verdankt, ist von dem durch **Dr.** Böttger angewandten in mehreren wesentlichen Stücken verschieden und zeichnet sich, wie bemerkt, durch Zuverlässigkeit und Einfachheit vorzüglich aus.

Der erste Unterschied bezieht sich auf die Behandlung der Originalplatte, von welcher eine galvanoplastische Nachbildung genommen werden soll. Nach der bisher gewöhnlichen Methode versah man dieselbe mit einem dünnen Oel- oder Fettanstrich, den man durch Abreiben mittelst Bürste und Fließpapiers unscheinbar zu machen suchte, und zwar geschah dieß, um die nachmals über der Originalplatte gebildete galvanoplastische Platte leicht davon ablösen zu können und überhaupt ein Verwachsen beider zu verhindern, welches vorzüglich an den blanken Stellen stattfindet. Doch gerade in dieser Beziehung gewährt dieß Verfahren keine durchgängige Sicherheit, indem bei dem Abputzen des eingeriebenen Oels erklärlicherweise die hochliegenden blanken Stellen leicht mehr, als zweckdienlich, von dem Fettüberzuge gesäubert werden, so daß dem Verwachsen kein Hinderniß mehr entgegensteht. Andrerseits bietet aber auch dieß Verfahren keine Bürgschaft dar in Hinsicht auf die Bewahrung der Originalität der Nachbildung, da der Oel- oder Fettanstrich sich auch beim sorgfältigsten Auftragen und Abputzen nie so gleichmäßig dünn über alle Höhen und Tiefen der gestochenen Originalplatte vertheilen läßt, daß nicht die feineren Taillen hier und da etwas von ihrem originalen Umriß verlieren sollten. Herr v. Kobell glaubte anfangs einem ähnlichen, bei seinen galvanographischen Versuchen sich ermittelnden Uebelstande dadurch begegnen zu können, daß er eine solche Platte, statt mit Oel einzureiben, über den Rauch von entzündetem Terpentinöl hielt, den er durch ein Drahtgitter gehen ließ. Wie fein aber auch der dadurch bewirkte Anflug sich zeigte, das Verwachsen der Platte konnte nicht immer verhindert werden. Dieser Zweck ließ sich nur erreichen durch ein Ueberziehen der Platte mit einem andern geeigneten Metall auf chemisch-galvanischem Wege. Demzufolge löste er in einer konzentrirten Auflösung von Kochsalz Chlorsilber auf, indem er derselben eine hinreichende Menge von salpetersaurem Silberoxyd zumischte, den Niederschlag mit der Flüssigkeit schüttelte und dann sich absetzen ließ. Dieß Verfahren, das allen Anforderungen vollkommen entspricht, machte der Erfinder

zuerst in einer Sitzung der k. b. Akademie der Wissenschaften in München am 11. Dezember 1841 bekannt. Es geschieht darnach weiter nichts, als daß man die nachzubildende, wohlgereinigte Originalplatte in jene Auflösung legt und, wenn sie nach einer Zeit von zehn bis fünfzehn Minuten einen sichtbaren Silberanflug erhalten, wieder herausnimmt, in Wasser abspült und mit einem Tuche oder weichem Leder trocken abreibt. Um die überzogene Platte völlig zu reinigen, legt man sie fünf bis zehn Minuten in verdünnte Salzsäure und wäscht sie dann mit warmem Wasser ab; lauft sie dabei bläulich oder gelblich an, so taucht man sie noch einmal in die Salzsäure und dann in kaltes Wasser. Jener Silberanflug scheint sich wie ein leiser Hauch dicht an alle Theile und Stellen der Platte, die höchsten wie die tiefsten, anzulegen. Doch ist es kein eigentlicher Ueberzug, sondern ein bloßer Umtausch der alleräußersten Oberfläche, eine räumlich gar nicht wahrnehmbare, chemische Verdrängung der ursprünglichen Kupferatome durch die Atome der Silberauflösung; und es ist offenbar, daß bei diesem Prozeß die ursprüngliche Platte und demzufolge auch die später darüber sich bildende galvanoplastische Platte auch nicht eine Spur der Originalität verlieren können.

Ein anderer Unterschied von dem bisher gewöhnlich beobachteten Verfahren ist darin zu suchen, daß die Originalkupferstichplatte nicht an und für sich als negative Elektrode benützt und demgemäß unmittelbar auf den Boden des mit der Kupferauflösung gefüllten Gefäßes, sondern, mit der Seite des Stichs nach oben gewendet, auf ein breites Stück Kupferblech gelegt wird, welches ringsherum ½ bis 1 Zoll größer sein muß als die aufliegende Originalplatte. Der Vortheil dieser Vorrichtung zeigt sich besonders in dem Umstande, daß dadurch die Ueberwucherung mit überflüssigen Kupfertheilen, die sich überall nach den äußersten Rändern drängt, von der mitten auf dem unteren Kupferblech liegenden Platte entfernt gehalten und so die Loslösung derselben von der später über ihr abgelagerten galvanoplastischen Platte sehr erleichtert wird.

Weitere Unterschiede zeigen sich in der Beschaffenheit der zur Vermittlung der galvanischen Leitung bestimmten Verbindungsstreifen, sowie in der Behandlung der Zinkplatte und in der Vereinfachung des gesammten galvanischen Apparats, von welchem Herr v. Kobell in der oben erwähnten Schrift die nöthigen Abbildungen mitgetheilt hat.

Zu einem solchen Apparat gehört vor allem ein beliebig großes Gefäß von Thon, Glas oder Porzellan, dessen innere 5 bis 6 Zoll hohe Seitenwände mit einer Mischung von Asphalt und Wachs bedeckt sind. Es kann aber auch aus Holz oder Kupfer bestehen, doch muß es in letzterem Falle im Innern mit einem haltbaren Firniß überzogen sein.

Auf dem Boden dieses, mehrere Zoll hoch mit der Kupferauflösung gefüllten Gefäßes kommt das Kupferblech und auf dieses mittenhin, wie bemerkt, die gestochene Kupferplatte, mit dem Stich nach oben gewendet, zu liegen.

Zu diesem Apparat gehört ferner eine zur Aufnahme der Zinkplatte bestimmte Vorrichtung. Sie besteht aus einem hölzernen, gläsernen oder thönernen Zylinder von niedriger Form, der gleich einem Tamburin von einer Seite mit Pergament oder doppelter Rindsblase überzogen ist und mit dieser geschlossenen Seite entweder an Drähten in das Hauptgefäß gehängt oder auf einem durch Wachsüberzug isolirten Dreifuß in dasselbe gestellt wird, und zwar unmittelbar über der auf dem Kupferblech liegenden Originalplatte, der er an Größe mindestens gleich sein muß.

Ist die Zinkplatte, zu deren Aufnahme der Zylinder dient, von einiger Schwere und Größe, so wird sie an den Wänden des letztern dergestalt aufgehängt, daß sie den Pergamentüberzug nicht berührt. Sonst wird sie auf den Pergamentüberzug gelegt, jedoch ebenfalls ohne ihn zu berühren, was durch die Unterlage einiger Glasstäbchen zu bewerkstelligen ist. Die Zinkplatte braucht nicht amalgamirt zu sein.

Ist jetzt das untere Gefäß mit der Kupferauflösung *) bis zur Höhe der hineingestellten Zinkplatte gefüllt und diese letztere innerhalb des Zylinders mit stark verdünnter Schwefelsäure **) mehrere Linien hoch übergossen worden, so kommt es nur noch darauf an, die galvanische Leitung zwischen dem am Boden des unteren Gefäßes liegenden Kupferbleches und der darüber befindlichen Zinkplatte herzustellen.

---

*) Herr v. Kobell bedient sich dazu einer Mischung, bestehend aus 2 Maßtheilen einer gesättigten Auflösung von Kupfervitriol in Wasser und aus 1 Maßtheil einer solchen Auflösung von Kupfervitriol in Glaubersalzauflösung oder auch in Zinkvitriolauflösung.

**) Herr v. Kobell mischt ein Pfund Wasser mit $\frac{1}{8}$ bis $\frac{1}{7}$ Loth englischer Schwefelsäure.

Dieß geschieht einerseits, von der Zinkplatte her, durch einen dünnen, mit einem Ende auf diese Platte gelegten und durch ein Gewicht beschwerten, mit dem andern Ende rechtwinklig emporgebogenen Streifen von Blei oder Kupfer, andererseits, von dem unten am Boden des mit der Kupferauflösung gefüllten Gefäßes befindlichen Kupferbleche her, durch einen ähnlichen, ebenfalls rechtwinklig emporgebogenen Kupferstreifen, indem beide, der Blei- und der Kupferstreifen, durch eine Klammerschraube mit einander in die genaueste Verbindung gebracht werden. Abgesehen von der stärkeren Leitungsfähigkeit, die mit dieser Vorrichtung erreicht wird, bietet sie auch noch die Bequemlichkeit dar, daß man jenen, auf der Zinkplatte aufliegenden Bleistreifen, behufs der täglich mit ihm und der Zinkplatte anzustellenden Reinigung, leicht herausnehmen und wiederum einsetzen kann. Was das der Originalplatte zur Unterlage dienende Kupferblech betrifft, so ist nachträglich zu bemerken, daß die Ränder desselben, um es zu isoliren, mit einer ziemlich dicken Lage von geschmolzenem Wachs zu bestreichen sind.

Ist auf diese Weise die galvanische Kette geschlossen und die nach obiger Angabe präparirte Originalkupferstichplatte mittelst einer Zange an den für sie bestimmten Ort gebracht worden, dann beginnt sogleich die von der galvanisch belebten Zinkplatte in bewegungsloser Stille ausgehende Erregungsthätigkeit ihre zersetzende und niederschlagende Wirkung auf die Kupfervitriol-Auflösung zu äußern, die von diesem Augenblick an, gleichwie die Zinkplatte selber und die sie umgebende Flüssigkeit, stets in demselben Umfange und in derselben intensiven Stärke erhalten werden muß. Zu dem letztern Zwecke ist es aber weniger gut, zur Erneuerung des zersetzten und durch die Ausscheidung des Kupfers geschwächten Kupfervitriols, um die Kupferplatte her Krystalle dieses Salzes zu legen, als eine vollständig gesättigte Auflösung ohne Zulage solcher Krystalle anzuwenden und diese nach zwei bis drei Tagen zu wechseln. Die Zinkplatte wechselt man am besten alle 48 Stunden, die sie umgebende Flüssigkeit alle 24 Stunden.

Ueberhaupt hat man während des ganzen Verfahrens nur eben darauf zu sehen, daß alle festen und flüssigen Theile, die zu dem Apparat gehören, unabänderlich in ihrem primitiven, beim Beginne des galvanischen Prozesses vorhandenen, gleichmäßig kräftigen und reinlichen Zustande erhalten werden. Andere Erleichterungen und Feinheiten der Behandlung ergiebt die Erfahrung.

Nach sechs bis acht, oder auch mehr Tagen wird sich auf diese Weise über der Originalplatte eine hinreichend konsistente und dicke Kupferschicht erzeugt haben, welche sich nach Wegfeilung der Ränder ohne Schwierigkeit von jener trennen wird und die Theile, die dort vertieft sind, sämmtlich im Relief erscheinen läßt.

Diese galvanoplastische Reliefplatte ist es nun, welche gereinigt und auf die oben erwähnte Art übersilbert, gleichsam als Patrize für einen zweiten Niederschlag dient, der alle, auch die zartesten und feinsten Umrißlinien, Züge, Punkte und Schraffirungen der Originalplatte in völlig gleicher Gestalt und Tiefe enthält und sofort zum Abdrucke verwendet werden kann. Gereinigt werden die Platten mit Schwefeläther oder durch vorsichtiges Reiben mit weichem Leder und feingeriebenem, ungelöschtem Kalk.

3. Schlußbemerkung.

Wir sehen, die zuerst gewonnene Reliefplatte kann als Patrize zu unendlich vielen Druckplatten verwendet werden, welche alle, vorausgesetzt, daß sie sämmtlich fehlerfreie galvanische Produkte sind, gleichen originalen Werth haben. Hierzu kommt, daß das galvanische Kupfer um vieles härter ist, als das gewöhnliche, welches unmittelbar aus den Erzen durch Walzen gewonnen wird, wie man daraus ersieht, daß sich das letztere wohl durch das erstere, aber nicht umgekehrt, das erstere durch das letztere ritzen läßt.

Die galvanische Fällungsmethode setzt uns daher nicht nur in den Stand, so viele dem Original identische Druckplatten zu erzeugen, als wir wollen, sie gewährt uns auch den Vortheil, von jeder einzelnen galvanischen Platte eine bei weitem größere Anzahl guter Abdrücke zu nehmen, als dies bei den gewalzten Kupferplatten möglich ist, die sich sehr leicht abnützen. Natürlich duldet die galvanische Platte alle Korrekturen und Veränderungen mittelst des Grabstichels oder der Radirnadel, die man ihr nur geben mag, gleich jeder andern gestochenen Kupferplatte.

Auf diesen Erscheinungen beruht der hohe künstlerische Werth der neuen Erfindung. Sie leistet alles, was in Hinsicht auf Genauigkeit, Schärfe und Reinheit des Strichs von guten Originalen gefordert werden darf; die von gut gerathenen galvanoplastischen Gußplatten gewonnenen Abdrücke sind als identisch mit dem Original

anzusehen, sie geben das Werk unverändert, wie es aus der Hand des Künstlers kam, vielleicht nur mit wenigern Härten, wenn man, wie dies zur Milderung der Umrisse rathsam, einige Abdrücke von der Originalplatte nahm, bevor sie in den galvanischen Apparat gebracht wurde.

Die neue Erfindung bietet nun auch die Möglichkeit dar, von werthvollen Originalstichen dieser Art eine völlig beliebige Anzahl guter Abdrücke und zwar eben deßhalb auch diese letztern um einen unverhältnißmäßig billigern Preis zu liefern, als dies bisher der Fall war, wodurch mithin der Kunst und dem Publikum in zweifacher Beziehung ein wesentlicher Dienst geleistet wird.

Die Kupferstecherkunst wird jetzt aufhören, in ihren schönsten und vollendetsten Hervorbringungen nur dem Besitz und Genuß einzelner reicher und bemittelter Liebhaber der Kunst zugänglich zu sein; sie wird durch die größere Verbreitung ihrer gelungensten Werke zur allgemeineren Belebung des Sinnes für die künstlerische Gediegenheit ihrer Behandlungsweise wie für die höhere historische Kunst überhaupt, welcher in Folge der überwuchernden Thätigkeit der Lithographie so lange nicht aufkommen konnte, das ihrige beitragen, und mit Hülfe jener neuen Erfindung sich selbst vor dem nachtheiligen Einfluß zu bewahren wissen, der ihr von Seite des buchhändlerischen Spekulazionsgeistes durch die immer mehr überhandnehmende Begünstigung des Stahlstichs drohte. Auf diese Weise wird sie ihre frühere Selbstständigkeit wieder gewinnen und fernerhin nicht mehr nöthig haben, um den Ansprüchen aller Kunstliebhaber zu genügen, zu einem Material ihre Zuflucht zu nehmen, das ihr zwar Tausende von guten Abdrücken gestattet, aber durch die unbiegsame Starrheit seines spröden Gewebes auch den unschätzbaren Vortheil entzieht, sich künstlerisch frei zu entwickeln und zu vollenden.

Bei solchen Aussichten mögen wir denn die neue Erfindung, die wir in der oben angegebenen Weise schon fast mit unfehlbarer Sicherheit operiren sehen, freudigst willkommen heißen.

V.

Die Loggia

des

Antonio Allegri da Correggio

in der

Pinakothek zu München. *)

Ueber Inhalt, Anordnung, Zweck und Bedeutung der Freskomalereien in den fünfundzwanzig Loggien der Pinakothek zu München ist im ersten Bande unserer Jahrbücher S. 95 ff. bereits das Nähere beigebracht worden. Wir wissen, daß die herrlichen Originalzeichnungen dazu von Cornelius herrühren, und daß Professor Clemens Zimmermann die unsägliche, mit der seltensten Resignazion verbundene Mühe über sich nahm, diese ungemein geistreichen und vielbedeutsamen, aber der Ausführung an Ort und Stelle sich dennoch oft nur schwer bequemenden Entwürfe ins Große zu zeichnen und mit einigen Gehülfen in Fresko auszuführen. Zimmermanns Verdienst in dieser Hinsicht ist oft übersehen, nie seinem ganzen Umfange nach gewürdigt und anerkannt worden, und doch hat er sich auch hier überall als Meister in der Zeichnung und als den gediegenen und geschmackvollen Koloristen im Gebiete der Freskomalerei bewährt, wofür er seit der Vollendung der Deckengemälde in der Glyptothek, bei denen er mitgeholfen, und seit der Ausführung seiner Komposizionen im Speisesaal des Königsbaues mit Recht gegolten hatte. Es ist leicht, unter einigen minder vollkommenen Darstellungen in den Loggien, die er der drängenden Zeit wegen auch schwächeren Kräften anvertrauen mußte, die seinigen, ohne zu fehlen, herauszufinden. In

---

*) Mit einer von Eugen Neureuther in Stahl radirten Abbildung der Freskomalereien in der Kuppel, nach der Originalzeichnung von Cornelius.


ANTONIO ALEGRI
DA

Back of
Foldout
Not Imaged

der ersten Zeit der Arbeit sah er sich übrigens dabei auch durch das schätzenswerthe Talent der Herren Gassen und Hiltensperger, später durch Eichner auf das wirksamste unterstützt.

Die Loggia des Correggio bildet die zehnte der ganzen Reihe und korrespondirt, sowohl der Lage als der inneren Beziehung und selbst dem verwandtschaftlichen Bilderschmucke nach, mit der sechszehnten Loggia, die dem Andenken des Claude Lorrain und Rembrandts gewidmet ist und im nächsten Heft der Jahrbücher uns beschäftigen wird.

Die vorliegende Abbildung zeigt uns die Kuppel mit ihrem gesammten Bilderschmuck. In dem mittleren Rundbilde sehen wir Correggio vor der aufgespannten Tafel eifrigst mit seiner Arbeit beschäftigt, umringt von mehreren Schülern, die in ihrer ganzen Erscheinung das gemüthliche und liebevolle Verhältniß aussprechen, in welchem sie jedenfalls zu ihrem Meister mögen gestanden haben. Ihre Blicke sind mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Arbeit dieses bewundernswürdigen Künstlers gerichtet, von dem Vasari sagt, daß alles, was aus seinen Händen hervorgegangen, selbst von denen, die in der neueren Richtung der Kunst den ersten Rang behaupteten, für etwas Göttliches sei gehalten worden, denn besser als er habe Niemand malen können.

Auf unserm Umriß steht der Name des Künstlers unter dem Bilde; an Ort und Stelle, an der Decke, lesen wir jene bekannten Worte: **anch' io son pittore**, die Correggio beim Anblick der Sixtinischen Madonna Rafaels in Piacenza soll ausgerufen haben.

In der Senkung der Kuppel sehen wir zwischen sinnreichen und geschmackvoll gezeichneten Arabesken die Allegorie der vier Elemente unter dem Bilde geflügelter Knaben mit dem Adler, Delphin, Löwen und Pfau, den Symbolen des Feuers, des Wassers, der Erde und der Luft, wodurch Correggio's tiefer und umfassender Sinn für die elementaren, das Formen-, Farben- und Tonleben der Natur vermittelnden Kräfte und Erscheinungen und seine Herrschaft über dieselben angedeutet werden soll. Bezeichnender aber und sinniger hätte Cornelius diesen letztern Gedanken wohl schwerlich ausdrücken können, als er es hier gethan hat, wenn wir sehen, mit welcher vertraulichen Sicherheit und Behaglichkeit die geflügelten Knaben mit ihren Thieren verkehren. Während der eine aus gefüllter Schale mit himmlischer Speise sorgsam den feurig verlangenden Königsadler nährt, überläßt sich der andere

im süßesten, friedlichen Behagen dem Flötenspiel, lässig hingestreckt auf dem wankellosen Rücken des sicher ruhenden Löwenthiers; und während der dritte, von dem wasserschlürfenden Delphin dahin getragen, horchend in die Saiten seiner Lyra greift, als wolle er sie harmonisch stimmen zu dem Rauschen und Rieseln der Meereswogen, schaut der vierte, liegend im schwellenden Grase unter blühendem Frühlingsgesträuch, neben seinem Pfau träumerisch in die Wolken, heitere, lachende Luftbilder sich malend.

Es ist tiefe, anschaubare Poesie in diesen kleinen Allegorien, die ganz und gar, in ihrer Auffassung sowohl, wie in ihrer Darstellung Correggio's anmuthsvollen Natursinn und künstlerischen Geist athmen.

In den Bogenwinkeln unterhalb der Kuppelsenkung sehen wir die plastischen Bildnisse der gleichzeitigen Maler: Francesco Francia, Francesco Mazzuoli, Girolamo da Carpi und auch des Taddeo Zuccheri, und in dem Mittelbilde der Lünette an der Wand noch einmal den Meister der Kuppel selber, in Träume versenkt. Ihm nahen sich die Grazien wie die Genien der lyrischen Begeisterung und des erheiternden Scherzes mit vorgehaltener Maske. Die darüber befindlichen kleineren Bilder zeigen einerseits die heilige Cäcilia, andererseits die Entfesselung der Psyche; beides zur Andeutung der zwei wesentlichsten Eigenschaften dieses Meisters: der tiefharmonischen Grundstimmung, die alle seine Werke durchdringt, und des völlig freien Ergusses seelenvoller Anschauung und Empfindung, deren Ausdruck sie sind.

Der beigegebene Umriß von unserm trefflichen und mit Recht so allgemein geschätzten Eugen Neureuther nach Cornelius's eigener Handzeichnung mit bewunderswürdiger Leichtigkeit und Freiheit und mit zart nachfühlendem Sinne in Stahl radirt, läßt an treuer und schöner Vollendung nichts zu wünschen übrig.

Back of
Foldout
Not Imaged



DIE VERBREITER DES CHRISTENTHUMS. DIE H. KOENIGE U. IUNGFRAUEN.

VI.

Die Verbreiter des Christenthums, die heiligen Könige und Jungfrauen,

Freskogemälde in der Ludwigskirche zu München,

von

K. Hermann. *)

Die vorliegende Komposizion rührt von dem Historienmaler K. Hermann aus Dresden her, einem der frühesten und ausgezeichnetsten Schüler von Cornelius, der gegenwärtig damit beschäftigt ist, die Schinkel'schen Darstellungen in der Halle des Berliner Museums **al fresco** auszuführen. Sie bildet einen Theil des mittlern Kreuzgewölbes der Ludwigskirche in München, welches, wie wir aus den Mittheilungen des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift (S. 170 und 171) wissen, in dem die drei Hauptmomente des christlichen Glaubens umfassenden Bilderzyklus der Kirche die Gemeinde der Heiligen, das himmlische Chor der Verklärten des alten und neuen Bundes, darstellt. Die übrigen Freskomalereien dieses Gewölbes wie der Kirche überhaupt rühren, bis auf einige Einzelfiguren, wie bekannt, von Cornelius her.

Es sind die Missionäre, die Verbreiter des Christenthums, die heiligen Könige und Jungfrauen, die wir in dem vorliegenden Bilde dargestellt sehen, und zwar, wenn wir von der Ecke links aus beginnen, folgende:

Franz Xaver, der Apostel von Ostindien, das Kreuz emporhaltend; Methodius mit Bischofstab und bemalter Tafel, weil er mit Hülfe der Darstellung des jüngsten Gerichts die Böhmen zum Christenthume bekehrt haben soll, und sein Bruder Cyrillus, der Missionär der

*) Hierbei ein Umriß, nach dem ausgeführten Karton Hermanns von Jos. Unger gezeichnet und in Stein gravirt.

Mähren und anderer slavischen Völker, in einem Buche schreibend; hinter ihnen Willibrod, der Apostel der Irländer und Friesen, als Bischof, mit einem Kinde im Arm, weil er dreißig Kinder aus der Sklaverei befreite; neben demselben, ebenfalls in bischöflicher Kleidung, aus dem Evangelienbuche betend, Augustinus, der Bekehrer der Angelsachsen; ferner Ansgarius, der Apostel des Nordens, im zottigen Pelzkleide, mit Bischofsmantel und Hut, in der Linken ein hölzernes Kreuz; weiter nach vorn der Bischof Kilian von Würzburg, der den Franken und Bayern das Evangelium predigte, ein Buch auf seinem Schooße, ein Schwert, das Werkzeug seines Martyrthums, in der Rechten. Ueber dieser Gruppe ragt die verklärte Gestalt des h. Bonifazius hervor, das vom Schwert durchstochene Evangelienbuch, das Zeugniß seines Märtyrertodes, haltend. — Ihm gegenüber sehen wir, ebenfalls stehend, die ehrwürdige Gestalt Karls des Großen, mit Buch und Schwert, den Zeugen seiner zur Verbreitung des Christenthums geführten Kriege; vor ihm eine ansehnliche Versammlung heiliger gekrönter Häupter, zunächst in der Mitte des Bildes: den h. Ludwig, König von Frankreich, als Schutzpatron der Kirche, mit einem Kreuz zur Bezeichnung der von ihm unternommenen Kreuzzüge; neben ihm Kaiser Heinrich **II.** von Deutschland mit Zepter und Reichsapfel, und neben diesem mit Buch und Richterstab Eduard den Bekenner von England, und zuletzt Ferdinand **III.**, König von Castilien, mit langem Herrscherstabe. Zu den Füßen dieser heil. Könige erscheinen theils sitzend, theils liegend und knieend, zunächst dicht vor Kaiser Heinrich dessen Gemahlin, die h. Kunigunde, mit der glühenden Pflugschaar, über welche sie zum Zeugniß ihrer Reinheit ging, hinter ihr die h. Cäcilia mit der Handorgel, und, an sie gelehnt, die Dominicanerin Katharina von Siena, sowie tiefer zurück Katharina, die Märtyrin von Antiochien, mit Schwert und Rad, und zuletzt in der Ecke die h. Ordensschwester Hildegard. *)

Chöre der Heiligen finden wir nicht selten an den Gewölbdecken der ältesten Kirchen angebracht, aber auch in späteren; doch suchte man dabei stets die strenge Auffassung der alten Mosaiken festzuhalten, die uns die Heiligen in jener ungetrübten, seligen Stille, in jener fast bewegungslosen, statuarischen Ruhe zeigen, welche kaum die leiseste Andeutung einer äußeren Handlung verträgt, sondern ganz im

---

*) S. „Beschreibung der Ludwigskirche in München und der in ihr enthaltenen Freskomalereien" von Dr. Rud. Marggraff. München. Franz. S. 42 u. 43.

innern Anschauen der göttlichen Herrlichkeit aufgeht. Dies war der Gedanke, den man zu veranschaulichen suchte und der sich ebensowohl in dem leidenschaftslosen Ernst des Gesichtsausdruckes und in der feierlichen Würde der Stellung und Bewegung, als in der großartigen, idealen und strenggesetzmäßigen Behandlung der Gewänder kundgeben mußte.

Wir sehen, unser Künstler ist, und zwar gewiß mit klarem, aber resignirendem Bewußtsein, von diesem strengeren Typus der älteren Kunst in mehrfacher Beziehung abgewichen; die meisten seiner Verklärten erscheinen handelnd; in ihrem Antlitz zeigen sich zum Theil Spuren individuell menschlicher Regungen. Er hat hierin offenbar den zudringlichen Forderungen eines veränderten, neueren Kunstgeschmackes nachgegeben, man darf wohl sagen bis zu einem Grade, daß er nicht weiter hätte gehen dürfen, obgleich er nach Anderer Ansicht, die nicht nach Zweck und Bestimmung eines Kunstwerks, sondern nur nach der Befriedigung ihrer Kunstneigung fragen, wahrscheinlich noch nicht weit genug gegangen ist. Was wir hier vor uns sehen, sind höchst würdevolle, edle und schöne Gestalten, in Gesichtsausdruck und Gewandung mit künstlerischer Tüchtigkeit und mit vielem Sinn für Anmuth und Vollendung durchgeführt, und dies gilt ebensowohl von der Zeichnung, als von der Art, wie sie der Künstler in Fresko gemalt hat. Dreist dürfen wir dieser Komposizion gegenüber fragen, in wiefern jenes Urtheil begründet ist, wonach Hermann, wie es in des Grafen Raczinsky Geschichte der neueren deutschen Kunst I. 73 heißt, vielleicht der einzige Maler von bedeutendem Ruf in Deutschland sei, bei welchem die Neigung zum Alterthümlichen, der trockene Umriß, die Steifheit der Stellungen eine üble Vorliebe geworden sind. Dieser harte Tadel trifft weder das vorliegende Bild, noch seine Darstellungen der Theologie für die Universitätsaula in Bonn, noch die des Parcival im Königsbau; eher das Plafondgemälde in der protestantischen Kirche zu München. Man muß aber namentlich seine überaus herrlichen und sinnvollen Komposizionen aus der nordischen Göttermythe und zu der daran sich knüpfenden Entwickelungsgeschichte des deutschen Volkslebens gesehen haben, um das Talent dieses zwar sehr bescheidenen, aber genial schöpferischen Künstlers seinem ganzen Umfange nach begreifen und würdigen zu lernen.

Unsere Jahrbücher werden es sich angelegen sein lassen, eine Schilderung dieses so eben erwähnten germanischen Bilderzyklus und eine oder die andere Probe daraus den Verehrern einer wahrhaft historischen Kunst mitzutheilen.

VII.

Kunstjournal-Schau

für

die Jahre 1841 und 1842.

Vorbemerkung.

Der Herausgeber glaubt den Dank seiner geehrten Leser zu verdienen, wenn er ihnen, unter obiger Rubrik, die da und dort in den Zeitschriften, zumal in den ausschließlich der Kunst gewidmeten Blättern, zerstreuten interessanteren und wichtigeren Aufsätze über Kunst, ihrem Inhalt und ihrem Resultate nach, in der Kürze zur Mittheilung bringt. Er wird sich dabei allerdings hauptsächlich auf einheimische, deutsche Zeitschriften beschränken, die ja ohnedies ein so reichliches Material darbieten, daß der gegebene Raum kaum dafür ausreicht, ohne jedoch die Berücksichtigung auswärtiger Journale von seiner Betrachtung völlig auszuschließen. Nicht minder wird er sich, um doch in den vorgesteckten Grenzen eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen, hier und da mit der bloßen Anführung der Titel vorhandener Aufsätze begnügen, wo es ihm nicht vergönnt war, selbst Einsicht von deren Inhalt und Ergebniß zu nehmen, oder aus andern Gründen, indem entweder ihre Durchführung zu weitläufig und reichhaltig, oder auch zu unbestimmt gehalten ist, um mit wenigen Worten dem Inhalt und Resultat nach zusammengefaßt werden zu können, wie dies letztere unter anderm mit dem sonst äußerst trefflich geschriebenen Aufsatze über malerische Schaubarkeit von Bührlen im Kunstblatt von 1841 Nr. 72 ff. der Fall ist; oder der Herausgeber beabsichtigt, denselben Gegenstand zum Vorwurf einer eigenen ausführlicheren Mittheilung zu machen. Zuweilen wird sich auch eine Kritik des Gegebenen mit einstellen. Vorzüglich soll aber darauf gesehen werden, daß die aus solcher Musterschau sich ergebenden und mitzutheilenden Resultate auch wirklich eine reelle und praktische Bedeutung haben, sei es nun für die Archäologie und Kunstgeschichte, oder für die allgemeine und spezielle Kunsttheorie, oder sei es für die Technik. Schöne Redensarten nützen da wie überall zu nichts. In jedem Hefte kehrt die gegenwärtige Rubrik wieder.

I. Kunstblatt zum Morgenblatt.

1) Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts. Von J. D. Passavant.

(Jahrg. 1841. Nr. 3—5 und 9—13.)

Unter den Aufsätzen des Kunstblattes vom Jahr 1841 nehmen diese Beiträge mit die erste und verdienteste Stelle ein. Es ist Zweck des Verfassers, durch die erweiterte und berichtigte Kenntniß der Werke der vorzüglichsten altflanderischen und holländischen Maler zur Aufhellung und sichreren Begründung dieses Theils der Kunstgeschichte beizutragen. Seine Angaben schließen sich als Nachträge an die von ihm herrührenden verwandten Mittheilungen des Kunstblattes von 1833 an. — 1. Hubert und Johann van Eyck. Der Letztere befand sich 1429 auf Befehl Philipps des Guten in Portugal, um das Bildniß von König Johanns I. Tochter Isabella zu malen. S. Gachard: **Collection de documens inédits concernant l'histoire de la Belgique. Tom. II. p. 63.** — Beglaubigte Gemälde beider Brüder: Ein Triptychon im Besitz des russischen Gesandten Tatitscheff, mit der Kreuzigung und dem jüngsten Gericht auf den Flügelbildern; das Mittelbild, eine Anbetung der Könige, wurde entwendet. Ein Madonnenbildchen mit dem Kinde in Antwerpen (S. **Messager des arts et des sciences** 1835), außer dem Namen des Meisters mit den Worten bezeichnet: **AAE IXH XAN** d. h. als iche chan. Von Johann van Eyck: im Belvedere zu Wien die Brustbilder des Jodocus Vyd (Donators des berühmten Genter Altarbildes) und des Dekans Jan von Löwen, sodann die Jungfrau mit dem Christuskinde; — in der Lichtenstein'schen Galerie ebendaselbst eine Anbetung der Könige, leider etwas verwaschen; — im Besitz des Dichters Sam. Rogers in London aus der Aders'schen Sammlung ein kleines Madonnenbild (Waagen: Kunst und Künstler in England und Paris II. S. 233); — in der Sammlung des Sir Thomas Baring in Stratton ein h. Hieronymus (II. S. 253); — in der Sammlung des Marquis von Exeter in Burleighhouse eine stehende Maria mit dem Christkinde (II. S. 485); — im Museum von Paris Maria, von einem Engel gekrönt, mit dem Christkinde (III. S. 538). — Von Hubert, Johannes und Margaretha van Eyck sind wahrscheinlich die Miniaturen des Breviers des Herzogs von Bedfort in der Pariser Bibliothek vom J. 1424 (III. S. 351). — Andere Berichtigungen und Angaben in demselben Werke I. S. 264. 516. II. S. 302. 436. 464. III. S. 538. Das von de Burtin besessene und in seinem Werke S. 196 beschriebene Bild der Eva und ihrer Familie ist ein unbedeutendes Werk der altniederländischen Schule. Eine Anbetung der Könige im Castell Nuovo in einer Kapelle ist das Werk eines Deutschen, unter italienischem Einfluß; ebenso eine Anbetung in S. Maria del Prato zu Neapel. — 2. Pieter Christophsen, blühte 1417 — 1449, von Vasari Pietro Crista genannt, einer der frühesten Schüler der Brüder van Eyck. Eine Madonna mit dem Christkinde auf dem Thron in Passavant's Besitz ist mit der Jahrzahl 1417 bezeichnet. Dieses frühe Datum, sowie daß Gerard v. der Meeren am Genter Altar geholfen, sind Beweise gegen die Angabe des Vasari, daß Johann van Eyck seine Kunst, in Oel zu malen, lange Zeit

Niemanden mitgetheilt habe. In Berlin das Porträt eines Mädchens, ehemals „**Opus Petri Christophori**" bezeichnet; beim Banquier Oppenheim in Köln der h. Eligius als Goldschmied von demselben Maler (S. **Bruillot Dictionn. III.** Nr. 953). — 3. Justus von Gent zeigt sich als einen der vorzüglichsten Schüler der van Eyck in der Darstellung des Abendmals in der Stiftskirche S. Agata zu Urbino vom J. 1474. Christus erscheint in fast zu lebhaft vorschreitender Stellung, den umherknieenden Jüngern die Hostie austheilend, während Johannes den Wein bringt. Diesseits der Alpen ist kein sicheres Werk von ihm. — 4. Hugo van der Goes. Von diesem ausgezeichneten Schüler der van Eyck ist das durch Vasari beglaubigte Hauptbild eine Geburt Christi in S. Maria Nuova zu Florenz, von Falco Portinari, Geschäftsführer der Medici in Brügge, gestiftet; die Flügelbilder dieser Altartafel zeigen einerseits den Apostel Matthias mit dem Speer und den Abt Anton, anderseits die h. Margaretha und Maria Magdalena. Als beglaubigt anzusehen ist von ihm im Palast Pitti ein Bildniß des Falko Portinari und in der Münchner Pinakothek Johannes der Täufer an einem Felsquell sitzend, vom J. 1472. Außerdem s. Kunstblatt vom 12. März 1839. Die ihm zugeschriebene Verkündigung in der Pinakothek (Kab. Nr. 43) rührt wahrscheinlich von einem Schüler Rogier's her. — 5. Rogier von Brügge. Von ihm besitzen wir kein durch Inschriften oder Dokumente beglaubigtes Bild. Passavant schreibt mit van Ertborn diesem Schüler der Eyck's ein köstliches Bildchen im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. zu: die h. Jungfrau mit dem Christkinde nebst Johannes Baptista, Petrus, Cosmas und Damian, wahrscheinlich in Florenz gemalt, als Rogier, nach Facius Bericht, sich in Italien befand (1450), abgebildet im **Messager des arts et des sciences. Gand** 1838. In der Behandlungsweise stimmen damit völlig überein: der h. Lucas, die Maria abzeichnend, und die Anbetung der Könige mit der Verkündigung und Darbringung, beide in der Münchner Pinakothek und hier dem Joh. v. Eyck zugeschrieben; ferner ein dreiflügeliges Bild im Berliner Museum mit der Sibylla Tiburtina, der Geburt und Anbetung Christi, welches dort dem Memling zugeschrieben wird. Wäre dies der Fall, dann müßte auch das Frankfurter Bild von Memling, Rogiers Schüler sein. Dies ist aber nach der Entstehungszeit des letztgenannten Bildes nicht wohl möglich, weil Memling damals noch zu jung war. (? S. d. Anm.) Ueber ein anderes Bild in der Ertborn'schen Sammlung zu Antwerpen s. Kunstbl. 1835 S. 431. Das Porträt des Kardinals Karl v. Bourbon in der Moritzkapelle zu Nürnberg ist wahrscheinlich von einem seiner Schüler, und der h. Hieronymus mit zwei weiblichen Heiligen, „**Sumus Rugerii manus**" gezeichnet, im Berliner Museum, ein italienisches Temperabild. (?) Friedrich Herlin scheint ein Schüler Rogier's gewesen zu sein. Wahrscheinlich ist der Meister Rogel aus Flandern, der 1445 drei Gemälde in der Karthause von Miraflores bei Burgos ausführte, mit unserm Rogier identisch. — 6. Antonella da Messina (1445 — 1478). Wichtige Aufschlüsse über ihn gibt das Kunstbl. von 1826. Unbezweifelte Bilder: im Belvedere zu Wien eine Pietà; im Berliner Museum eine Madonna, ein männliches Bildniß und ein h. Sebastian, von welchem Graf Lochis

in Bergamo auch ein vorzügliches Exemplar besitzt; in der Florentiner Galerie ein männliches Brustbild (s. Vasari, deutsche Ausg. II. 2. S. 372 ff.) und in der Galerie Manfrin zu Venedig ein männliches Bildniß, zwei andere bei Herrn van Ertborn in Antwerpen. — 7. Johann Memling, auch Hemling genannt, 1462 — 1499. *) Die Anbetung der Könige und die mystische Vermählung der h. Katharina im Johanneshospital zu Brügge sind die einzigen, durch Inschriften beglaubigte Bilder Memlings, die zum Theil noch an seinen Lehrer Rogier von Brügge erinnern. Der Anbetung steht das Altargemälde desselben Gegenstandes mit Johannes Baptista und Christoph auf den Flügeln in der Pinakothek sehr nahe; der schon freier behandelten Vermählung der h. Katharina zeigen sich verwandt: Drei kleine Madonnenbilder: in der Galerie zu Florenz, im Belvedere zu Wien (s. Nr. 9. dort fälschlich dem Hugo v. d. Goes zugeschrieben) und im Besitz des Herz. v. Devonshire zu Chiswick (Waagen I. S. 264). Beglaubigt durch van Mander (und Tradizion) ist ferner der Reliquienkasten der h. Ursula zu Brügge. Verwandt damit sind die sieben Leiden und Freuden der Maria in der Pinakothek, und die Darstellungen aus dem Leben des h. Bertin im Besitz des Königs der Niederlande. Ueber ein Triptychon aus der Kathedrale von Burgos berichtet Waagen (II. S. 233), über zwei andere Bilder das Kunstbl. von 1833, über ein Porträt, ähnlich dem Bildniß Memlings vom Jahr 1462 aus der Sammlung v. Aders berichtet die Zeitschrift: Belgisches Museum. Gent. II. S. 178. Das andere Porträt Memlings in reiferen Jahren ist im Besitz des Königs der Nieder-

---

*) Wie viel man auch bereits über den Namen dieses Künstlers geschrieben haben möge, so dürften doch folgende Bemerkungen hier einen Platz finden. Van Mander nennt ihn Hans Memmelinck, die Italiener Giovanni Memeligno, aber auch, wie der Anonyme des Morelli Juan Memelino, die Spanier Juan Flamenco, Descamps und andere nach ihm Hemmelinck. Seitdem wurde die Benennung Hemling oder Hemlinck vorherrschend, wahrscheinlich in Folge einer Verwechslung, durch die Form des Anfangsbuchstabens veranlaßt. Aber mehrere, im **Messager des arts et des sciences** wie anderwärts aufgenommene Notizen beweisen, daß es ein wirkliches M sei. Morelli hatte schon einen Irrthum in diesem Namen vermuthet, aber ganz der Wahrheit entgegengesetzt, indem er sagt: **Potrebbe però la lettera M iniziale del cognome essere di forma alquanto inusitata, sicchè faccia equivoco con la H.** Man kann zu Gent verschiedene Münzen sehen, geschlagen unter der Regierung der Maria von Burgund und Maximilians, gefunden zu Ghistelles und zu Brügge, welche dasselbe M zeigen, wie der Name des Memling auf seinen Bildern. Zu diesen Beweisen fügt man noch einen andern, entlehnt aus dem Archiv des Instituts zu Brügge, wo sich die schönsten Gemälde des Meisters finden. Auf dem Pergamentdeckel eines Registerbandes in folio sieht man die Worte **Bouc van Maldeghem** mit der Feder gezeichnet, und zwar aus der Zeit des Malers oder nicht lange nach ihm. Der große Anfangsbuchstabe des Namens von diesem Dorfe, wo das Hospital von St. Jean mehrere bedeutende Grundstücke besaß, ist ganz derselbe, wie wir ihm auf den Bildern von Memling selbst begegnen. Demnach scheint diese Form seines Namens wohl noch kaum einem Zweifel zu unterliegen. Näheres hierüber s. in dem 1841 zu Brüssel erschienenen Werke: **La châsse de St. Ursule gravée au trait par Ch. Onghéna d'après Jean Memling avec texte par Oct. Delepierre et Aug. Voisin.** Ob er aber, wie es in dem Text zu diesem Werke heißt, aller Wahrscheinlichkeit nach schon im Jahr 1425 zu Brügge geboren worden, ist eine andere Frage. Wäre es jedoch der Fall, dann würden Passavant's oben erwähnte Hypothesen über Rogier's und Memling's Bilder einige Schwankung erleiden. A. d. H.

lande. Sicher nicht (?) von Memling sind Melchisedek mit Abraham und dann das Mannalesen in der Pinakothek und das Passahfest und die Speisung des Elias im Berliner Museum, da sie sämmtlich gestrecktere Gestalten von steiferer Zeichnung aufweisen. Sie erinnern an die Manier Dierick Stuerbouts. Hr. van der Scrieck in Löwen *) besitzt die Bildnisse eines Mannes und seiner Frau, und ebenso sind in der Florentiner Galerie zwei Bildnisse, die Memling zugeschrieben werden. Bekannt ist, daß er mit seinen Schülern Gerhard von Gent und Livino von Antwerpen das Grimanische Brevier, jetzt in der Markusbibliothek zu Venedig, mit Miniaturen schmückte. Das Bild der h. Dreieinigkeit darin ist gewiß von ihm, die Anbetung der Könige aber wohl von Livino. (S. Kunstbl. 1825. S. 53.) — 8. Lieven de Witte soll nach Mander zu Gent gelebt und ein guter Architektur- und Perspektivmaler gewesen sein. Da jene Anbetung im Grimanischen Brevier ganz dieselbe Komposizion ist, wie die mit A. W. bezeichnete, vormals in der Aders'schen Sammlung, und auch in der weichen Behandlungsart und Färbung damit völlig übereinstimmt, so rühren wahrscheinlich beide von demselben Meister her; Livino wäre dann in Antwerpen geboren und in Gent wohnhaft gewesen. Demselben Meister gehört wahrscheinlich auch die dem Eyck zugeschriebene Anbetung in der Pinakothek zu München (Kab. 36), wovon das Berliner Museum eine alte Kopie besitzt. — 9. Albert van Ouwater, der älteste ausgezeichnete Maler Hollands, der sich unter Eyckschem Einfluß entwickelte. Von ihm ist wahrscheinlich der von seinen Angehörigen beweinte Christus in der k. k. Galerie zu Wien (Nr. 10, dort dem Joh. van Eyck zugeschrieben), und das jüngste Gericht zu Danzig vom Jahr 1467. **) Das gestrecktere Verhältniß und der etwas große Mund der Figuren, sowie die grauen Schatten der Karnazion unterscheiden ihn von Eyck. — 10. Gerhard von St. Johann in Harlem, Schüler des Vorigen, zeigt in zwei beglaubigten Bildern in Wien (Nr. 34 u. 31), wovon das eine ebenfalls eine Klage um Christus, das andere drei Begebenheiten aus Johannes des Täufers Leben darstellt (Beerdigung im Beisein Jesu; Zerstreuung seiner Asche durch Julianus Apostata; Ueberbringung seiner Reliquien nach St. Jean d'Acre 1252), die größte Verwandtschaft mit dem Ouwater'schen, ohne die genannten Fehler. Eine Ruhe in Aegypten in Wien (Nr. 77) ist zu weichlich behandelt und daher nicht von ihm. — 11. Dierick Stuerbout aus Harlem, (Dirck van Harlem) gleichzeitig; liebt viel gestrecktere Figuren, eckigere Bewegungen und mindere Vollendung der Ausführung. Zwei beglaubigte Bilder, der Legende Kaiser Otto's und der Maria von Aragonien entlehnt, vom Jahr 1462 und 1468, im Besitz des Königs der Niederlande. Vergl. Kstbl. vom 15. Mai 1825. — 12. Cornelis Engelbrechtsen, geb. in Leyden 1468, gest. 1533, weicht

*) S. über dessen Sammlung: Berlin. Nachrichten vom 12. Nov. 1841. Beil.

**) Vergl. J. C. Schultz: Ueber alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, S. 47, worin Passavant's Ansicht in Zweifel gezogen wird. Ein anderes jüngstes Gericht zu Beaune bei Dijon wird ebenfalls, wie früher das Danziger Bild, dem Johann van Eyck zugeschrieben. Vergl. Museum, Bl. für bildende Kunst. 1837. S. 309 u. 381.

in dem einzigen, von van Mander beglaubigten Flügelbilde im Rathhaus zu Leyden mit der Kreuzigung, der Opferung Isaaks und der ehernen Schlange, von der Eyck'schen Weise ab; er ist minder einfach in der Komposizion, phantastisch im Kostüm, nicht mager, aber auch nicht gründlich im Nackten und unharmonisch im Kolorit. — 13. Lucas von Leyden, geb. 1494, gest. 1533, des Vorigen ausgezeichneter Schüler. Eine Anbetung der Könige von 1517, im Besitz des Königs der Niederlande, erinnert noch sehr an seinen Meister; wenig geschmackvoll ist sein jüngstes Gericht im Rathhaus zu Leyden. Seinen originellen, etwas bizarren Karakter und seine Vorzüge kräftigen Kolorits und vollendeter Ausführung zeigen besonders: Maria auf dem Thron mit dem Christuskind (1522) in der Pinakothek (Kab. Nr. 151), das Bildniß Kaiser Maximilians in der k. k. Sammlung zu Wien, die Geburt Christi (1530) und Paulus mit Antonius in der Lichtenstein'schen Sammlung, ein Ecce Homo in der Florentiner Galerie und ihm ähnlich ein anderes Ecce Homo im Palazzo reale zu Venedig, wo es dem Albr. Dürer zugeschrieben wird. Ueber andere Werke dieses Meisters in England vergleiche man Passavant's und Waagen's Reisewerke. — 14. Jan van Schoorel, geb. 1495, gest. 1562. Der ihm zugeschriebene Tod der Maria in der Pinakothek rührt von einem Maler der Kölnischen Schule her, (s. weiter unten); er malte anfangs in der Weise der Harlemer Schule, dann bei Mabuse, nahm seit 1520, wo er durch Italien nach Jerusalem pilgerte, vieles von dortigen Meistern an. Passavant hat im Stadthause zu Utrecht ein durch Inschrift beglaubigtes Bild von ihm, eine Madonna mit den Stiftern, aufgefunden: niederländisch-italienisirend, die Maria an Rafaels Weise erinnernd; die beiden Seitenbilder sind von anderer, geringerer Hand. In demselben Stadthause befinden sich noch fünf lange Tafeln mit 38 Brustbildern, wovon die beiden ersten mit vieler Wahrscheinlichkeit dem Schoorel zugeschrieben werden. Noch gehören ihm bestimmt an sein und seiner Frau Bildniß in der k. k. Sammlung zu Wien von 1539. Wahrscheinlich ist auch von ihm ein liebendes Paar bei den Freuden der Musik und Tafel, im Besitz der Familie Methuen zu Corshamhouse (Waagen II. S. 308); zweifelhaft dagegen der Engel Rafael mit Tobias im Besitz eines Kölner Privaten. *) — Resultat. Hubert v. Eyck studirte zuerst die äußere Natur

---

*) Mit dem obigen ist zu vergleichen, was das Kunstbl. vom 20. Januar 1842 über ein beglaubigtes (?) Gemälde Schoorels mittheilt. Es ist im Besitz Hrn. Burels in Köln und stellt die Kreuzigung Christi vor (4′ 2″ breit, 4′ 6″ hoch und oben im Halbkreis abgerundet.) Die Inschrift Schoorle in lateinischer Schrift mit der Jahrzahl 1530 ist unverfälscht. (?) Die Auffassung des Gegenstandes mit einzelnen Modifikazionen ganz in der Art, wie wir sie bei Mabuse und andern niederländisch-italienischen Meistern jener Zeit finden. Symbolisch, kirchlich-religiös im ältern Sinne ist sie nicht. In der Anordnung zeigt sich nicht das architektonische Gefühl der alten Schule; es herrscht Abwechslung und Vereinzelung, in der Darstellung viel Bewegung ohne rechtes Leben. In Zeichnung, Formengebung und Verhältnissen lassen sich harte Verstöße nachweisen, ein eigentliches Naturstudium ist in den Formen nicht sichtbar, auch kein eigenthümlicher Styl; doch erkennt man das Streben darin, Rafael und Giulio Romano nachzuahmen. Die Zeichnung schwach, die Charakteristik konvenzionell, nicht porträtirend in der Weise jener Schule. Die Formen der Gewandung enthalten gute Anklänge an die ältere

gründlicher, blieb aber in Auffassung und Behandlung den älteren Meistern (Wilhelm v. Köln) treuer als sein Bruder Johann, welcher das Ideale in den Formen mehr verlassend, größere Naturwahrheit erstrebte, schärfer in der Zeichnung, feiner, klarer im Kolorit ist. Mit ihm haben Peter Christophsen, Justus von Gent und Hugo van der Goes große Verwandtschaft, während Rogier am meisten von ihm abweicht. Diesen verleitete das Naturstudium zu einiger Magerkeit der Formen, wie sein Tapetenmalen zu schärfern Umrissen; in der Charakteristik bedeutend wie sein Lehrer. Joh. Memling, anfangs Rogier's Schüler, wurde in Eyck's Schule der Maler der Grazien. — Bei den Holländern ist Albrecht Ouwater in einer ähnlichen Richtung wie Joh. v. Eyck, doch gerieth er in etwas magere Formen, wie wir dies noch bei den holländischen Malern bis ins 16. Jahrhundert finden; in seinen klargrauen Schatten der Karnazion hatte er wohl nur wenige Nachfolger, denn schon sein Schüler Gerhard von Harlem nahm den braunen Ton an, den auch Cornelis Engelbrechtsen, Lukas von Leyden, Hieronymus Bos und die vielen holländischen Porträtmaler des 16. Jahrhunderts beibehielten, der selbst dem italienisirten Schoorel und späterhin auch Rembrandt und seinen Nachfolgern zu eigen wurde, bis Rubens die alte Pracht der flandrischen Schule im Kolorit von neuem erfaßte und zu einer nie zuvor gesehenen Höhe steigerte.

2) Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen in Deutschland vom 13. bis ins 16. Jahrh. Von J. D. Passavant. (Jahrg. 1841. Nr. 87 — 90 und 100 — 104.)

Eben so gründlich, aber noch umfassender und zumal für uns Deutsche von ungleich höherem Interesse, als der vorhergehende Aufsatz ist der gegenwärtige, in welchem vor allem darauf aufmerksam gemacht wird, daß man immer mehr von dem Irrthum zurückkomme, als seien die Werke deutscher Malerkunst vom 13. bis 15. Jahrhundert unter byzantinischem Einfluß entstanden, indem man in ihnen vielmehr rein germanische Auffassungs- und Darstellungsweise erkennen müsse. — Malereien germanischen Styls aus dem

Schule, nähern sich aber schon der Hemskerk'schen Weise, ebenso wie die halbantikische Verzierung in Kostüm und Waffen. Doch ist die Modellirung der Figuren gut, die Färbung vorzüglich, klar und gesättigt, etwas tief, die Farbenzusammenstellung harmonisch und das Studium der italienischen Meister des 16. Jahrhunderts beurkundend; die Ausführung, zumal in der Behandlung der Gewänder läßt nichts zu wünschen übrig. Keinesfalls kann dieser Meister den Tod der Maria in der Pinakothek gemalt haben. Er bildet den Uebergang von Mabuse zu Hemskerk, bei welchen sich der italienische Einfluß mit ihrer nazionellen Eigenthümlichkeit mischte. Van Mander's Schoorel stimmt mit dem unsrigen sehr überein. — Der Verfasser dieser Mittheilung hatte wahrscheinlich übersehen, was in demselben Kunstbl. unter dem 28. Dez. 1841 Passavant über ein Bild bemerkt, das kein anderes als das beschriebene sein kann. Er sagt: „Das Bild einer Kreuzigung aus dem Kloster Steinfeld, welches unserem Meister zugeschrieben wird, habe ich nicht gesehen. Es soll jetzt die Inschrift Schoorle 1530 tragen. Durch den Geistlichen jener Kirche weiß ich aber, daß nur die Buchstaben „orle 1530" alt sind." Ueber den Meister des Todes der Maria sind die folgenden Beiträge 13. und 14. zu vergleichen. A. d. H.

Anfang des 13. Jahrhunderts finden sich in der St. Kastorkirche in Koblenz und in der Taufkapelle der St. Gereonskirche zu Köln. Dort sind die Figuren roh in schwarzen Umrissen und dann kolorirt, in den Fleischtheilen die Lichter mit Bleiweiß aufgesetzt, hier scheinen Köpfe und Hände nur einfärbig und schwarz umrissen, ohne Angabe von Licht und Schatten, die Gewänder im Wurf schön. Großartig und mächtig war der Aufschwung der Malerei um die Mitte des 14. Jahrh. Man band die Temperafarben mit einem Mittel, das kräftige, tiefe Färbung zuließ. Dahin gehören die von Theodorich aus Prag und Nikolaus Wurmser und Kuntze aus Straßburg herrührenden Malereien in Prag und Karlstein. (S. Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei 1837. II. Thl. S. 30 ff.) — 1. Theodorich von Prag (bl. 1348 — 1375). Aus der Kapelle zu Karlstein kamen in die k. k. Galerie in Wien die Bildnisse des Ambrosius und Augustinus von grandiosen, etwas schwerfälligen Formen, würdevoller Karakteristik, breitem Faltenwurf, kräftig-klarer Farbe, aber minder tief als bei Meister Wilhelm. — 2. Nikolaus Wurmser von Straßburg, lebte in Prag 1357 — 1360, malte mit Kuntze (der nach dem in Murr's Journal veröffentlichten Wandelbüchlein sein Bruder war) im Schloß zu Karlstein. Von ihm ist in Wien ein Christus am Kreuze, in Theodorichs Art. Man hielt seine Malerei für Oelmalerei, es ist aber Tempera wie in den Kölner und andern Bildern Deutschlands des 14. Jahrhunderts. — 3. Arnold von Würzburg. Ueber ihn s. Mone's Anzeiger II. S. 315. Mittheil. aus den Pfälz. Handschr. in Karlsruhe Nr. 455. Bl. 182. a. — 4. Meister Wilhelm von Köln, bl. 1360 — 1388. Mit Wahrscheinlichkeit werden ihm zugeschrieben: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's v. Falkenstein, Erzbischofs von Trier, in der Kastorkirche zu Koblenz (1388); die Malereien an dem Altar in der Johanniskapelle des Kölner Domes; ein Flügelbild im Museum von Köln, (Madonna mit Heiligen und die Verspottung Christi); die h. Veronika in der Pinakothek; ein Altärchen bei Hrn. v. Lassaulx in Koblenz und ein Paar kleine Bilder im Berliner Museum. *) Ihm schreibt Passavant auch eine Madonna mit dem Kinde in der Moritzkapelle in Nürnberg (Nr. 8) zu. Nahe verwandt ist ihm eine Tafel mit 5 Abtheilungen (in der Mitte die Kreuzigung; schwebende Engel fangen in goldenen Schalen das Blut auf) in der Darmstädter Galerie. Entschieden in seiner Art und Weise sind einige Holzschnitte im Münchner Kupferstichkabinet: Christus am Kreuz (Gewänder wie bei Meister Wilhelm), die Verkündigung und die Geburt Christi, Christus am Oelberge (die Hand Gottes ragt segnend aus den Wolken), abermals Christus am Kreuz, der Tod der Maria, vier Heilige (Joh. Bapt. und Ev., St. Sebastian mit Schwert und Fürstenhut, St. Anton der Abt); die Figuren etwas lang, die Falten in großen Massen rundlich gebrochen. Auch finden sich dort noch mehrere andere Holzschnitte derselben Art und Kunst, meist aus dem 15. Jahrh., die ursprünglich aus Tegernsee zu stammen scheinen, so daß dort eine ähnliche

---

*) S. über diesen Meister die früheren Mittheilungen des Verfassers in seiner Kunstreise durch England und Belgien S. 404 ff.

Malerschule wie in Köln geblüht haben dürfte. — 5. Meister Stephan aus Köln, der Dombildmeister. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach bei Bonn: mehrere Heiligen, die Apostel, die Verkündigung und Christus am Oelberge in der Pinakothek, zwei andere Tafeln im Kölner Museum, das Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt, ein allerliebstes Madonnenbildchen bei Herrn v. Herwegh in Köln, endlich vom Jahr 1410 die Anbetung der Könige, im Dom zu Köln, dorthin aus der Kapelle des Stadthauses gebracht. Siehe Heinrich von Ach gedrucktes Städtebuch, Köln am Rhein 1574 S. 39. und Passavants Kunstreise durch England und Belgien. S. 404 ff. — 6. Originalzeichnungen aus der Altkölner Schule sind: drei gekrönte Martyrer in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien (dort dem Simon von Siena zugeschrieben), ein Heft von zwölf Buchsbaumtafeln in der Berliner Bibliothek (lithographirt 1830; s. Kunstbl. 1831 S. 170) — 7. Johannes Alamanus arbeitete von 1440 bis 1446 gemeinschaftlich mit Antonio Vivarini auf der Insel Murano bei Venedig; daher sie ihre Werke bezeichneten: **Joannes et Antonius Muriano** oder **de Muriano**. Lanzi nennt jenen Giovanni d'Alemagna. Ihre Gemälde zeigen Verwandtschaft mit dem älteren deutschen Styl; in den großartigen, wenn auch etwas schwerfälligen Formen und in der tiefgesättigten Färbung verschieden von der altvenezianischen und spätern vivarinischen Schule. Von ihnen sind: zwei Altäre mit sechs Tafeln in S. Zaccaria zu Venedig, eine Krönung Mariä und eine thronende Maria mit den vier lateinischen Kirchenvätern in der venezianischen Akademie; an dem letztern Bilde scheint Johannes den größten Antheil gehabt zu haben. Moschini erwähnt noch von ihnen in seiner **Guida di Venezia** 1815 eine Tafel in Sta. Fosca und einen Altar in S. Pantaleone. — 8. Westphälische Malerschulen. Schon der h. Meinwerk, Bischof zu Paderborn (S. **Vita Meinwercii, ed. Ad. Oberham. Paderb.** 1690), der 1036 starb, gründete durch Erbauung und Ausschmückung vieler Kirchen eine weithin fortwirkende Kunstschule. Doch scheinen sich Reste älterer Malereien erst vom 13. Jahrhundert an erhalten zu haben. Passavant theilt aus seinen neueren Forschungen folgendes mit: Ehrenvoll wird der Maler Everwin genannt, der 1231 in Soest lebte (S. „Westphalia" vom 3. Sept. 1825). — Eine mit Leinwand und Kreidegrund überzogene Tafel aus dem Nonnenkloster Wormel im Paderborn'schen (jetzt im Besitz des Oberregierungsraths Barthels in Aachen) erinnert durch ihre Technik an die Prager Schule im Anfang des 14. Jahrh. Die Umrisse sind nicht mehr dunkel begrenzt und dann mit Farben ausgefüllt, sondern reich in flüssiger Tempera angegeben. Der Inhalt ist mystisch-dogmatisch, Christus als den bei allen Völkern verkündeten Weltheiland darstellend. Die Gestalten, zumal die weiblichen, sind leicht und nicht so stark geschwungen, wie dies im 13. Jahrh. gewöhnlich war; die Augen sind schmal geschlitzt. — Aus dem Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrh. stammen folgende Bilder der westphälischen Schule: die schlanken, anmuthsvollen Gestalten der h. Dorothea und Ottilia auf Goldgrund im Museum zu Münster; zwei Predellen

in der Marienkirche zu Osnabrück von noch schönerer Behandlung in Tempera auf Goldgrund; drei herrliche Altartafeln (Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod der Maria) in der Marienkirche zu Dortmund, von kräftiger, aber heller Färbung und sanftgeschwungenem, schönmassigem Faltenwurf; ein Flügelaltar mit der Kreuzigung und Darstellungen aus dem Leben Christi in der Rainoldskirche zu Dortmund; ein Altarblatt in der südlichen Kapelle der Paulskirche zu Soest von minderem Werth. — Der individualisirende Einfluß der Eyck's zeigt sich in Westphalen zuerst in dem Liesborner Meister von 1465, der auf der Scheide der frühern idealischen und der neuern individuell niederländischen Richtung steht; auch malte er in Tempera, mit Lasuren von Oelfirniß. Zu den Fragmenten der großen Altartafel von 1465 mit Christus am Kreuz und andern Darstellungen bei Hrn. Krüger in Preußisch-Minden *) gehören noch einige Köpfe bei Dr. Haindorff in Münster. Geringer sind zwei Tafeln, welche Hr. Krüger nachträglich gleichfalls aus der Liesborner Kirche erworben. Derselbe Einfluß zeigt sich in einem Flügelaltar zu Soest in der Marienkirche zur Wiese mit Temperadarstellungen aus dem Leben der Maria und Anna vom Jahr 1473. Minder ausgezeichnet, aber in Oel gemalt, ist ein Altar in der Kirche zu Rhynern bei Hamm, der auch aus der Soester Schule zu sein scheint; ebenso drei Tafeln bei Hrn. Barthels in Aachen mit dem Namen des Meisters Suelnmeigr. Jener Einfluß zeigt sich ferner in den Gemälden des Soester Meisters Jarenus (Grablegung in Wiltonhouse und drei größere im Berliner Museum. III, 173. 183. 184.) Aus Soest war auch Aldegrever (geb. 1502), der sich an Albr. Dürer anschloß. Den Eyck'schen Einfluß beurkunden aber noch Victor und Heinrich Dunwegge aus Dortmund (1521). Von ihnen rühren drei herrliche Tafeln in der dortigen Pfarrkirche her; das Mittelbild mit der Kreuzigung, die Flügel mit der Familie der h. Anna und der Anbetung der Könige. Die rundlichen Köpfe der Frauen erinnern an die frühere Kölnerschule, die porträtmäßige Behandlung der männlichen Köpfe, der scharf gebrochene, aber breit in schönen Massen gehaltene Faltenwurf, die Engel und die reichgeschmückten Sammtgewänder an die Eyck'sche Schule. — (Ueber die westphälische Malerfamilie Zum Ring im 16. Jahrh. s. Becker in Kuglers Museum. 1837. Nr. I. —) 9. Hildegardus aus Köln (1523) zeigt sich den vorigen verwandt, doch kräftiger und harmonischer in der Färbung, wie seine Tafeln mit dem Leben der Maria in derselben Pfarrkirche beweisen. Köln hat kein Werk dieses Malers aufzuweisen. — (Jene Eyck'sche Richtung eines edlen Naturalismus zeigt auch entschieden in Köln der Meister der Lyversberger Passion und seine zahlreiche Schule; in Tiefenbronn Lucas Moser von Wil; in Kolmar Martin Schongauer, in Nördlingen Fried. Herlin, der muthmaßliche Schüler des Rogier von Brügge.) — 10. Auch Konrad Fyoll aus Frankfurt a. M., ein tüchtiger Maler und Bildschnitzer, (1461 — 1476), zeigt dieselbe Richtung. Sein Vater Sebald (1439) war auch Maler.

---

*) Vergl. des Verfassers frühere Mittheilungen in seiner Kunstreise durch England und Belgien, S. 399 ff.

Es ist kein Gemälde mit Konrads Namen vorhanden; aber mehrere aus jener Zeit herrührende dürfen ihm wohl zugeschrieben werden. Im Städel'schen Museum aus der Dominikanerkirche zu Frankfurt ein Flügelbild mit der Familie der h. Anna, der Geburt und dem Tode Mariä (fälschlich dem Roger von der Weyde zugeschrieben); ebendaselbst drei grau in Grau gemalte Tafeln mit kolorirten Extremitäten; ebendaselbst ein Triptychon, das als Hausaltärchen diente, im Mittelbilde mit der Kreuzigung. Durch Naturstudium, individuelle Auffassung, edle Charakteristik, Schmelz der Farben und saubere Ausführung giebt sich der Meister als einen der bessern Nachfolger der Eyck'schen Schule zu erkennen, Zeichnung und Modellirung der Figuren mangelhaft; die Frauenköpfe oft sehr lieblich. Von Fyoll ist (?) ein kleiner Hausaltar mit Flügeln, in der Mitte die Kreuzabnahme, rechts und links die Stifter, in der Pinakothek, dort dem Joh. Walter van Assen zugeschrieben. — 11. In Köln sind mehrere ausgezeichnete Gemälde jenes Zeitalters aufgefunden worden, die willkürlich meist dem Lucas von Leyden oder Joh. Schoorel zugeschrieben werden, obgleich aus Holland nicht ein einziges Bild dieser Art kam. — 12. Meister des Lyversbergischen St. Thomas und des Boisseree'schen St. Bartholomäus. Ist er der Maler Christoph, der 1471 und 1501 für die kölnische Karthause malte?*) Demselben Meister, dessen Bilder zumeist dem Lucas v. Leyden zugeschrieben werden, gehören noch ferner an: St. Andreas und St. Ursula in der Gemäldesammlung der Mainzer Bibliothek, und eine herrliche Kreuzabnahme auf Goldgrund im Pariser Museum. (Nr. 556.) — 13. Der Lehrer des sogenannten Schoorel, angeblichen Meisters des Todes der Maria in der Pinakothek. Ein jüngerer Zeitgenosse oder unmittelbarer Nachfolger des vorigen Meisters scheint der Maler zu seyn, der als der Lehrer des sogenannten Schoorel bezeichnet werden darf. Diesem letztern sehr verwandt, unterscheidet er sich jedoch von ihm durch schärfere Zeichnung, kältere Karnazion von dünnerem Farbenauftrag, wie überhaupt durch minder saftige Färbung. Aus ihrer großen Verwandtschaft aber und weil ihre Werke schon oft einem und demselben Meister zugeschrieben wurden, darf man schließen, daß er der Lehrer des Meisters des Todes der Maria, des sogenannten Schoorel, ist. Ihm gehören an: Eine Anbetung der Könige mit Dominikus und Lukas in Dresden (Nr. 160, dem Mabuse zugeschrieben), eine ähnliche Anbetung im Museum zu Neapel (Nr. 389, dem Lukas von Leyden zugeschrieben) und ein Flügelaltar im Belvedere zu Wien (Nr. 8. S. 223, als Cornelis Engelbrechtsen bezeichnet) mit Maria auf dem Thron, St. Georg und St. Katharina. — 14. Der sogenannte Schoorel, der Meister des Todes der Maria und Lehrer des Joh. von Melem und Barth. de Bruyn. Die bedeutendsten, dem Meister des Todes der Maria zuzuschreibenden Bilder stammen aus Köln; es kann daher der Niederländer Schoorel ihr Verfertiger nicht seyn, sondern ein anderer Maler, der Köln angehörte und hier, wie viele in dersel-

*) S. Passavant's Kunstreise durch Engl. u. Belg. S. 422. ff.

den Stadt vorgefundene Gemälde beweisen, eine ansehnliche Schule gründete, zu welcher namentlich auch Joh. von Melem und in seiner früheren Zeit auch Bartholomäus de Bruyn gehören. Der letztere nahm später eine eigenthümliche Manier an. Unser Meister wich von seinem Lehrer allmälig in der Behandlungsweise ab; er wurde weicher in den Umrissen, wärmer und tiefer in der Färbung, runder im Bruch der Gewänder; es zeigte sich italienischer Einfluß. Seine Werke sind: der Tod der Maria in der Pinakothek; eine Wiederholung im städtischen Museum zu Köln (1515); eine Flucht nach Aegypten, unbedeutend, in der Pinakothek (Kab. 64); zwei kleine Madonnenbilder, eines in seiner früheren, das andere in seiner spätern Art, im Belvedere zu Wien (Nr. 16. S. 16. Nr. 20. S. 195, als Albr. Dürer bezeichnet); ein Flügelaltar im Museum zu Neapel mit der Kreuzigung, St. Markus und St. Margaretha nebst den Donatoren; ein herrlicher Flügelaltar im Städelschen Kunstinstitut (1524) mit einer Pietà in der Mitte, daneben die heil. Veronika und dann Joseph von Arimathia mit der Dornenkrone. Direkter italienischer Einfluß zeigt sich in diesem Bilde nicht; 1524 aber hatte Schoorel nach Vasari und van Mander bereits die italienisch-rafaelische Manier angenommen, folglich kann es nicht von diesem herrühren. Der spätern Epoche des Meisters gehört eine Pietà mit St. Antonius und St. Barbara im Pariser Museum an, mit dem Abendmal in der Altarstaffel, dessen Figuren an Leon. da Vinci'sche Motive erinnern; auch die Anordnung des Ganzen zeigt italienischen Einfluß. Waagen (Kunst und Künstler in Engl. II. S. 464) erkennt an einem Flügelbilde im Besitz des Grafen Schrewsbury in den innern Malereien die Hand unseres Meisters, in den äußern die des Barth. de Bruyn, wodurch deren Verwandtschaft und des erstern Abkunft aus Köln noch mehr konstatirt wird. — 15. Barthol. de Bruyn aus Köln, bl. 1524—1560. Von ihm ist der h. Hieronymus in der Pinakothek (Kab. 79), verwandt mit der spätern Art seines Lehrers, aber röthlicher in der Karnazion und von breiterem Auftrag. Ein ähnliches bei Graf Spencer in Althorp. Ferner ist von ihm der Hauptaltar in St. Victor bei Xanten von 1534. (S. Kugler: Museum 1836. S. 397.) Später, unter italienischem Einfluß, ging er vom Individuellen zum kalten Idealen, unter Spranger endlich zur widerlichsten Manier über. (S. den Hausaltar mit der Kreuzabnahme, St. Stephan und Gereon in der Pinakothek. Kab. 112 — 114.) Vorzüglich sind seine Porträte (im Kölner Museum), die meist dem Hans Holbein d. J. zugeschrieben werden. — 16. Oesterreichische Maler des 15. Jahrh. **a.** D. Pfenning 1449. Von ihm im Belvedere zu Wien (Nr. 82. S. 241) Christus am Kreuz, außer dem Namen des Malers mit den Worten bezeichnet: **ALS ICH CHVN**; unkorrekte Zeichnung, gestreckte Figuren, unharmonische Färbung. **b.** Meister Gris, 1466, war für Glasmalereien und Altargemälde der Stephanskirche beschäftigt (S. Innere Merkwürdigkeiten der Stephanskirche in Wien. 1800. S. 15.) **c.** Meister **R. F.** 1491. Von ihm sind vier große Tafeln im Belvedere zu Wien aus der Leidensgeschichte auf Goldgrund, mit schlanken Figuren, etwas eckigen Bewegungen, scharf gebrochenen Gewändern, klarer Färbung. **d.** Meister **R. E.**, 1501 —

1507, dem vorigen verwandt, aber milder im Ausdrucke. Im Kloster Neuburg bei Wien sind fünf Bilder von ihm, zum Theil aus der Legende des h. Leopold. Ebendaselbst sind noch mehrere kleine Gemälde in demselben Styl, nur weniger fein und anmuthig in Zeichnung und Ausdruck. c. Meister MK. 1521. Aus derselben Schule ist dort ein so bezeichnetes Gemälde mit der Geschichte der Herodias. Diese Schule steht offenbar weder mit der niederländischen in Belgien, Holland und am Rhein, noch mit der oberdeutschen in Nürnberg, Ulm, Augsburg und Colmar in direktem Bezug. Ihre bessern Werke erfreuen durch die einfach naive Art der Darstellung und die gefälligen, natürlichen Formen. — 17. Matthäus Grunewald. Von wichtigem Interesse ist, was Passavant über diesen Maler beibringt, von dessen Leben und Bildungsschule man fast nichts wußte. Von ihm sind die fünf großen Tafeln in der Pinakothek, die er für Albrecht von Brandenburg in die Stiftskirche zu Aschaffenburg malte; ferner ein einzelnes Flügelbild mit dem h. Valentinus in der genannten Kirche; sodann sechs schmale Bilder einzelner Heiligen auf dem Schlosse zu Aschaffenburg; minder bedeutend mehrere Bildnisse im Belvedere zu Wien; mehrere Heilige in der Bibliotheksammlung zu Mainz und beim Kunsthändler Metzler; ein anmuthsvolles Madonnenbild bei Hrn. Rentamtmann Kees in Aschaffenburg, in seiner frühern flüchtigen, und zwei grau in Grau gemalte Heiligen im Städelschen Institut aus seiner spätern, etwas manierirten Weise. Er ist einer der größten deutschen Maler des 16. Jahrh., anfangs etwas flüchtig, scharf gebrochen, dann gründlich und großartig, zuletzt in's Manierirte übergehend. Dies letztere beweist, daß er nicht 1510 zu Frankfurt gestorben sei, sondern bis tief in die zwanziger Jahre gelebt habe. In der Art zu malen, besonders in der Behandlung der Landschaft, der Haare und des Pelzwerks, in deren Lokalfarbe er helle und dunkle Striche aufsetzte, stimmt er mit Lucas Cranach überein, woraus zu schließen, daß er dessen Lehrer oder Mitschüler gewesen, was noch wahrscheinlicher würde, wenn, wie die Nachrichten lauten, einige Aschaffenburger Gemälde aus dem Dom zu Halle herrühren und unter diesen sich welche von Grunewald befunden hätten. Er hielt sich vorzugsweise in Aschaffenburg auf, scheint aber aus Frankfurt a. M. zu stammen, da Fyolls Schwager, der Maler Heintz Grunewald, dort 1444 ein Haus besaß und dieser leicht sein Vater gewesen seyn könnte. — 18. Matthias Geron, bl. 1540—1551, ein zu Lauingen in Bayern ansäßig gewesener Maler, dessen Monogramm dem Grunewald'schen ganz ähnlich ist. **Brulliot (Dict. I. p. 282)** führt ein Bild von ihm im Stadthaus zu Lauingen an, und Passavant vermuthet, daß eine große Tafel mit vielen kleinen Figuren, die Geschichte von Troja darstellend, in der Galerie des Duca Litta Visconti Aresi zu Mailand, mit demselben Monogramm, ebenfalls von ihm herrühre.

3) Ueber Martin Schongauer's Oelgemälde, Handzeichnungen, Namen und Todesjahr.

(Jahrg. 1841. Nr. 7—12. 14 u. 15.)

Die dankenswerthen Mittheilungen des Herrn Gessert, Verfassers der 1839 erschienenen Geschichte der Glasmalerei, über Martin Schongauer in

den angegebenen Nummern des Kunstblattes von 1841 verdienen hier ihren wesentlichsten Resultaten nach eine Erwähnung. Doch sollen sie, wie sie sind, keineswegs sofort als unumstößliche Wahrheiten gegeben werden, da man gegen einige Annahmen wohl gerechte Zweifel erheben dürfte; doch bedürfen auch diese noch der Reife, bevor man daran geht, sie zu veröffentlichen. Zur Ergänzung gegenwärtiger Mittheilungen möge indeß dienen, was Grüneisen im Niclaus Manuel und in Ulms Kunstleben im Mittelalter, sowie Hr. v. Quandt im Kunstbl. 1840, Nr. 76—79, und Kugler in seinem Handbuch der Kunstgeschichte S. 755 über Schongauer beibringen. — 1. Wir haben unsern Maler fernerhin nur Martin Schongauer, nicht Schön zu nennen. Er wurde aber, wie es scheint, schon zu seiner Zeit „der schen Martin" genannt. In den Kirchenbüchern von Colmar wird er als Maler, sein Vater als Goldschmied bezeichnet, und Colmar scheint demnach auch sein Geburtsort zu seyn. Er starb, denselben Zeugnissen zufolge, zu Colmar am Tage der Reinigung Mariä des Jahres 1488 und ist wahrscheinlich in dem Kreuzgange der dortigen Stiftskirche zum h. Martin begraben. — 2. Die Erfolge seiner Thätigkeit als Kupferstecher überwiegen keineswegs so außerordentlich seine Strebungen in der Malerei, daß man seinen Werth als Künstler nur nach jenen bemessen dürfte. Nach Wimpfelings Zeugniß (**Epitome rerum germanic. Marb. 1562. Cap. 67. fol. 71.**) wetteiferten Italien, Spanien, Frankreich, England und andere Länder um den Besitz seiner Gemälde. Sollten sich davon nicht noch welche erhalten haben? Gelten sie dort nicht vielleicht unter andern berühmten Namen? Hierauf ist zu achten! — 3. Die dem M. Schongauer zugeschriebenen Oelgemälde. a. Unbezweifelte.*) In Colmar: Eine Madonna im Rosenhag, in der Münsterkirche (leider beträchtlich übermalt); eine Verkündigung und eine Anbetung des Kindes in der Bibliothek.**) In Wien: Ein h. Sebastian und ein Flügelaltar mit der Kreuzigung, der h. Magdalena und Veronica, beide in der k. k. Sammlung. In München und zwar in der Pinakothek: Eine Klage um den Leichnam Christi (Nr. 88); der h. Servatius mit einer Frau (Kab. Nr. 34); David mit dem Haupte Goliaths (Kab. Nr. 145); die h. Jungfrau als Brustbild (Kab. Nr. 163), nicht auf Goldgrund, sondern auf braunem Grunde. In London: Die Ausstellung Christi vor dem Volke, in der ehemaligen Aders'schen Sammlung. b. Zweifelhafte: In München: Der h. Servatius im bischöflichen Ornate (Nr. 13); Ysethor und Susanna (Nr. 11). Gesserts Bemerkungen über die Zweifelhaftigkeit beider

---

*) Nach den Annahmen, wie sie der Verfasser giebt. Nur hier und da werden wir uns einige Bemerkungen erlauben.

**) Kugler in seiner Kunstgeschichte zeichnet in Colmar als vorzüglich aus eine Madonna, die den Leichnam des Erlösers in ihrem Schooße hält, auf der dortigen Bibliothek, von welcher vorstehender Aufsatz keine Erwähnung thut. Wenn Wimpfeling Schongauers Gemälde in der Kirche des h. Martin rühmt, so bezieht er sich wahrscheinlich mit auf die Maria im Rosenhag, da die Münsterkirche die Stiftskirche St. Martin ist. A. d. H.

Bilder sind überaus trefflich und beachtenswerth. Es sind Werke wohlverstandener und in eigenthümlicher Bedeutsamkeit auftretender Nachahmung des Meisters. Pendants dazu sind in Schleißheim: Anna und Cleophas, sodann Elisabeth und ihr Mann Zacharias; und in der Moritzkapelle zu Nürnberg: Zebedäus und Maria Salome; Maria mit dem Christuskinde; Hilmeria in einem Armstuhl ihr Kind liebkosend; Joachim und Anna (die Schwester der Hilmeria) lehren Maria lesen; Maria Cleophas mit einem Kinde und ihrem Manne Alphäus; Maria Cleophas und ein Mädchen, im Buche lesend; die h. Barbara, ein Gemälde, welches von Schongauer noch entfernter zu liegen scheint, als die vorhergenannten und durch schärfere Zeichnung und pastosere Färbung an niederdeutsche Anklänge mahnt. *) — c. Wahrscheinlich fälschlich zugeschriebene. In Frankfurt a. M.: Fünf Darstellungen aus der Passionsgeschichte in der ehemaligen Dominikanerkirche. Es ist unbekannt, ob sie noch existiren. In Münster: Eine Kreuzigung, eine Madonna mit dem Kinde, und zwei Bilder ungenannten Inhalts in der Kirche des h. Martin. In Paris: Das Mannalesen, im Louvre. In Waldenburg in Schlesien: Professor Waagen stellte 1817 (S. Kunstbl. 1817 Nr. 8.) daselbst unter andern auch „16 gar einfache, fromme und fleißige Bilder von dem alten, braven Martin Schön" aus, die das Leben der h. Maria darstellten. Vielleicht ist dieß derselbe Cyklus von Bildern aus dem Wengenkloster in Ulm, die früher für Schongauers galten, von dem Prälaten Schmid aber auf Martin Schaffner getauft wurden (Kunstbl. 1822 Nr. 63) Wo sind sie? — d. Fälschlich zugeschriebene. In Schleißheim wurden bis 1822 vier Bilder ihm zugeschrieben, die jetzt in der Pinakothek (Nr. 7, 18, 25, 36) mit Recht für Schaffner gelten. Eine Maria mit dem Kinde und eine hl. Dreifaltigkeit, dermalen in Schleißheim, sind offenbar nicht von Schongauers Hand. In der vormals fürstlich Wallerstein'schen Galerie eine Anbetung der h. drei Könige, die von Schaffner herrührt. In Schwabach bei Nürnberg: Christus am Kreuz mit Heiligen, mit dem Monogramm M. S. In Rothenburg an der Tauber: Zwei Flügelbilder mit der Enthauptung des h. Jakobus und einem Ecce Homo, beide mit dem Monogramm M. S., dessen Weise so verschieden von der Schongauers ist. — Dürftig und der Natur der Sache nach ohne Resultat sind die dem Aufsatz angehängten, nicht uninteressanten Notizen über Martin Schongauer's Handzeichnungen.

---

*) Kugler sagt am angeführten Orte, daß verschiedene Bilder, die man zu Colmar dem Schongauer zuschreibt, namentlich eine Reihenfolge von Darstellungen aus der Leidensgeschichte auf der Bibliothek ebenfalls nur als Arbeiten von Nachfolgern seiner Richtung zu betrachten seien. A. d. H.

VIII.

Kunstliteratur.

Allgemeine Charakteristik der neuesten Kunstliteratur.

Vergleichen wir den gegenwärtigen Zustand unsrer kunstliterarischen Thätigkeit mit dem, wie er noch vor wenigen Dezennien war, so bemerken wir deutlich einige wesentliche Unterschiede, die sich zwischen beiden nach Umfang und Inhalt sowohl wie nach Form und Färbung ihrer Erscheinungen geltend zu machen suchen.

Die ästhetische Theorienwuth des vorigen Jahrhunderts. — Begreifen wir unter Kunstliteratur nur Schriften über Gegenstände der Kunst und Kunsttheorie, ohne Rücksicht auf ihre Ausstattung mit artistischen Beilagen, den Erzeugnissen der vervielfältigenden Künste des Kupferstichs, des Stahlstichs, der Lithographie und Holzschneidekunst, dann freilich müßte sich unsere Zeit hinter dem Schluß des vorigen und dem Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts verstecken. Winckelman und Lessing, und in weiterer Anreihung auch die übrigen Heroen unserer damaligen schönwissenschaftlichen und philosophischen Literatur, hatten durch gleichartiges und vereinigtes Bemühen unter allen Klassen der Gesellschaft ein so lebendiges Interesse für die Gegenstände der bildenden, mehr allerdings noch der dichtenden Kunst angefacht, daß Deutschland von Schriften über Aesthetik und allgemeine Theorie der Kunst fast überschwemmt wurde. Die Gefühle und Vorstellungen suchten sich erst abzuklären, zu läutern, zu deutlichen Begriffen sich zu gestalten. Der Genuß, zwar vielfach getrübt von barock-zopfigen Vorurtheilen, trat unmittelbar und zumeist in der unbefangenen Form begeisterungsvoller oder auch sehr oberflächlicher, sinnlicher Anschauung auf. Der Geschmack spielte eine große Rolle; aber aus Mangel an Gegenständen einer lebendigen bildenden Kunst suchte man seine Sehnsucht, das Sinnen und Trachten nach Schönheit, an der in frischer Jugendkraft erwachten Poesie, wie an der in klassischer Blüthe stehenden Tonkunst zu befriedigen, und die Literatur war erlesen, diese Befriedigung zu vermitteln.

Die Sammlung und Sichtung des Materials wird überwiegend. — So läßt sich die große Menge ästhetischer und kunsttheoretischer Schriften während des angegebenen Zeitraums erklären, und wenn ihre Fluth in unsern Tagen sich gemindert, so wollen wir in dieser Beziehung wenigstens nicht in die Klage mit einstimmen, welche erhoben worden ist, daß unsere Kunstschriftsteller so wenig von sich hören lassen. Sie haben sich mit andern Dingen zu beschäftigen, als mit allgemeinen Theorien. Das Einzelne ist überwältigend geworden. Der Forschergeist hat die Aufgabe übernommen, das Material zu sammeln und zu sichten, auf dem erst später sich das Gebäude einer wahrhaft historisch-wissenschaftlichen Theorie erheben kann.

Die Aesthetik nimmt eine historisch-kritische Richtung. — Hegel. — Das ästhetische Interesse ist zur That geworden; das Streben, Werke der Kunst zu erschaffen und in ihnen die ewige Schönheit zur Erscheinung zu bringen, überwiegt die theoretische Betrachtung, und wo diese sich geltend macht, beschäftigt sie sich mit den Gegenständen der Darstellung und den materiellen und formellen Anforderungen derselben mehr, als mit ihrer ästhetischen Bedeutung. Allerdings ist die neueste Zeit nicht ohne die mannigfachsten Versuche geblieben, die Aesthetik auf rein philosophischem Wege wissenschaftlich zu begründen; und namentlich haben einzelne Theile, wie das Erhabene und Komische, durch Vischer und Ruge eine weitere Ausbildung erfahren. Doch ist dieser Wissenschaft gerade durch den Philosophen, welchem man den abstraktesten Schematismus zur Last gelegt, nämlich durch Hegel, zugleich eine historisch-kritische Wendung gegeben worden, wie sie dem heutigen Standpunkt unserer Kunsterkenntniß vorzüglich zusagt. Jedes Volk und jedes Zeitalter hat seine eigene Auffassungsweise und Erkenntniß des Schönen und seine eigene, hierdurch bedingte Richtung in der Ausübung seiner künstlerischen Thätigkeit; und richtig erwogen, kann mithin Aesthetik nichts anderes sein, als eine Philosophie der Geschichte der Kunst, welche natürlicherweise ihre letzte absolute Vollendung erst mit der letzten absoluten Vollendung der ausübenden Kunst selber erhalten kann. Diese historisch-kritische Behandlungsweise der Aesthetik gehört der neuesten Philosophie an, und wenn G. M. Dursch im Jahre 1839 eine „Wissenschaft des Schönen auf dem christlichen Standpunkte" herausgab, so ließ er sich dabei wahrscheinlich von denselben oder ähnlichen Grundsätzen leiten.

Aesthetisches Lexikon von Zeitteles. Sulzer. Grohmann. J. G. Gruber. — Auch dürfen wir dabei nicht übersehen, daß die in neuester Zeit erschienenen ästhetischen Schriften und Lehrbücher zugleich mehr, als es bis dahin der Fall war, außer der Poesie, auch die bildenden Künste in den Kreis ihrer Betrachtungen gezogen haben. Doch kann ich diese Betrachtung nicht schließen, ohne der Erscheinung eines ästhetischen Lexikons *) zu erwähnen, in welchem, wie man billigerweise erwarten durfte, die Resultate unserer gegenwärtigen wissenschaftlichen Erkenntniß des Schönen und der Kunst niederge-

*) Jg. Zeitteles: Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. 2 Bde. Wien. 1835. ff.

legt wären. Wie wenig aber der Verfasser auch nur im entferntesten seiner Aufgabe gewachsen war, möge der Artikel „Gothisch“ beweisen, der wörtlich also lautet: „Gothisch heißt alles das, was im Gegensatze des Einfach-Schönen und Antiken in der gigantisch prächtigen, aber massiven und überladenen Manier ist, die durch die Vernachlässigung des Studiums der Natur und Antike in verschiedenen Kunstzweigen vom Verfall der griechisch-römischen Kunst bis in das erste Viertel des sechszehnten Jahrhunderts herrschte und durch die Gothen in Europa verbreitet wurde. In der Malerei und Plastik sind die charakteristischen Züge des gothischen Styls, wie man sie noch in vielen Denkmälern des Mittelalters findet, Härte, Magerkeit der Formen, Mangel an Ebenmaaß, Steifheit, schwere Draperie, greller Farbenton ꝛc. überhaupt Unnatur.“ Sulzer's jetzt mit Unrecht so verachtete Theorie der schönen Künste ist Gold gegen diese schülerhafte Kompilazion des neunzehnten Jahrhunderts, das sich auf sein Wissen so viel zu gute thut. Offenbar ist die eben angeführte Stelle aus Sulzer entlehnt, doch hat der Verfasser diesen einsichtsvollen, aber freilich von dem herrschenden Vorurtheil oder vielmehr von der praktischen Unkenntniß seines Zeitalters in Bezug auf den gothischen Baustyl befangenen Theoretiker im Wesentlichen dennoch mißverstanden, während es wenigstens seine Pflicht gewesen wäre, einen Blick in die Anmerkungen der dritten Auflage jenes Werks zu werfen, die die trefflichsten Winke zu einem besseren Verständniß des Gothischen enthalten. Sollten wir daher unsern Lesern ein ästhetisches Lexikon empfehlen, so wäre es wahrlich nicht das vom Jahre 1835, sondern immer noch Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste in der dritten Auflage, oder das von J. G. Grohmann in den Jahren 1794—95 herausgegebene kurzgefaßte „Handwörterbuch über die schönen Künste“. Denn J. G. Gruber's „Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie“ (Weimar 1810) sind leider nur die Buchstaben A und B erschienen.

Unsere archivalische und erdaufwühlende Bienenämsigkeit. Kugler's allgemeine Kunstgeschichte. — Doch wir suchen auf dem Felde des Schönen und der Kunst, wie schon bemerkt, in ganz andern Dingen unsern Ruhm, als im Schreiben allgemeiner Theorien. Tausende von Händen sind beschäftigt, Werke einer gegenwärtigen, unserer Zeit eigenthümlich angehörenden Kunst in's Leben zu rufen, und in Millionen von Exemplaren verbreiten sich ihre Abbildungen über Stadt und Land, während wir mit wahrhafter Bienenämsigkeit in die halbvermoderten und verstäubten Schätze der Archive uns eingraben oder die Tiefen der Erde aufwühlen, um dort, an der unmittelbaren Quelle der Schrift- und Kunstdenkmäler, aus eigener Anschauung das Leben und den Entwicklungsgang der Kunst vergangener Zeiten kennen zu lernen. In die scheinbar geringfügigsten Ueberreste der antiken wie der christlichen Kunst, in ihren Inhalt, in ihre Auffassung, in ihre Technik vertiefen wir uns, um zu sehen, wie und welcher Geist sich in ihnen offenbarte, in ihnen für uns sich abspiegle. Es ist das Interesse an dem geistigen Schaffen, an dem Werden, an der genetischen Entwicklung der Kunst, wie des einzelnen Künstlers und Kunstwerks, an der fortschreitenden

Ausbildung, Veredlung und Vervollkommnung des Kunstgeistes und der Kunstübung, wodurch das frühere, oft nur sehr oberflächlich sich beurkundende ästhetische Interesse fast völlig in den Hintergrund gedrängt worden ist. Doch ist diese Herrschaft des Einzelnen im Gebiete unserer Kunstforschung zugleich Ursache, daß ein Zusammenfassen der Bestrebungen und Erscheinungen des Kunstgeistes innerhalb größerer Zeitabschnitte, noch mehr eine allgemeine Geschichte der bildenden Kunst schwer, ja fast unmöglich wird, wenn sie auch nur den wesentlichsten Anforderungen einer pragmatisch-genetischen Geschichte des Entwickelungsganges der Kunst genügen soll. Dennoch hat es Kugler, nicht ohne anerkennenswerthen Erfolg, gewagt, überall die äußersten Resultate und Enden der neuesten historisch-kritisch-archäologischen Forschungen und christlichen Kunststudien zusammennehmend, eine, alle Zeitalter, Völker und Kunststufen umfassende Kunstgeschichte zu schreiben, welcher er, sei es im Gefühl der Unzulänglichkeit der Kräfte, in diesem Augenblicke etwas anderes geben zu können, oder sei es in der Absicht, etwas anderes nicht geben zu wollen, die Form, den Umfang und Titel eines Handbuchs verlieh, bei dem es der Zweck mit sich bringt, daß mehr auf die Wesentlichkeit des Materials und dessen klare Anordnung und Charakteristik, als auf eine streng-wissenschaftliche, genetisch-pragmatische Entwicklung gesehen wird. Doch ist es nicht genug anzuerkennen, daß sich Einer fand, der den in lauter Einzelnheiten zerfallenen Kunststudien, mit Hilfe ihrer eignen Ergebnisse, mitten darinnen gewissermassen ein Ziel setzte, das uns gestattet, die überraschende Mannigfaltigkeit und Schönheit des zurückgelegten Weges seiner ganzen Ausdehnung nach zu überschauen.

Die archäologischen Kunststudien und Kunstbücher, ein Erbtheil des vorigen Jahrhunderts. Das desfallsige Verhältniß der verschiedenen Länder. — Die erwähnten Einzelstudien waren ein Erbtheil des vorigen Jahrhunderts, dessen vorzüglichste Anfänge im Zeitalter Winckelmanns und, von diesem selbst theils begründet, theils veranlaßt, in Italien zu suchen sind. Deutsche Philologen und englische Reisende förderten jeder auf seine Weise den begonnenen Aufschwung, der eine neue und glänzendere Belebung durch französische Gelehrte, in Folge der Alles aufregenden und, was früher verborgen und unzugänglich war, ans Licht ziehenden Revolutionskriege erhielt. Im Frieden zeigten sich allmälig die Ergebnisse und Folgen. Jetzt konnte man im Gleise ungestörter Forschung weiter schreiten; und diese ließ kein Land und kein Gebiet der Kunst unberührt, wo sich ihr Stoff zur Erkenntniß des Kunstlebens der Völker und seines Entwickelungsganges darzubieten schien. Eine Menge der kostbarsten Kupferwerke waren die Frucht dieser Bemühungen. Doch beschränkten sie sich theils nur auf das, was man Alterthümer zu nennen pflegt, theils vorzüglich auf die Ueberreste der Baukunst, theils auf die in den Sammlungen aufgehäuften oder neuaufgefundenen Skulpturwerke der alten Völker. Frankreich, England und Italien theilten unter sich das Verdienst, kunstliterarische Werke dieser Art in's Leben zu rufen.

Deutschlands beginnende Thätigktit auf diesem Felde. Das Augusteum. Winckelmann's Schriften. Griechische Alter-

thümer. Herkulanum und Pompeji. D'Agincourt. Hirt. Müller. Gerhard. — Deutschland konnte an jenen Bestrebungen nur wenig oder gar nicht theilnehmen. Seine ausgezeichnetsten Sammlungen von antiken Bildwerken jeder Gattung blieben noch bis heute unedirt, und kaum, daß dem, zumal früher, vielgepriesenen Augusteum zu Dresden eine, seinem kunstgeschichtlichen Werthe entsprechende Herausgabe zu Theil wurde. Noch in neuester Zeit scheiterte der Versuch einer neuen deutschen Ausgabe der Winckelmannschen Schriften mit vermehrten Kupfertafeln, theils an der Mittellosigkeit und Gleichgültigkeit des Publikums, theils an einer minder kostspieligen, aber vervollständigten Ausgabe zweiter Hand, und bedeutende, im Auslande erschienene Kupferwerke konnten sich bei uns nur durch die wohlfeilsten Ausgaben und Nachdrücke, mit Benützung der Originalplatten oder in theilweise mangelhaften Lithographien einigermassen Eingang verschaffen. Dahin gehören die Werke von Stuart und Revett, sowie die der Dilettanti in London über die Alterthümer in Griechenland und Klein-Asien; es gehören dahin die Elginischen Bildwerke, das Museum Worsleyanum und einige andere, so wie in der allerneuesten Zeit die deutsche Ausgabe von dem Roux'schen Werke über Herkulanum und Pompeji und von Seroux d'Agincourts Geschichte der Kunst aus den Kunstdenkmälern. Ein Gleiches geschah selbst mit den allerunentbehrlichsten Handbüchern zur Kenntniß der alten Mytholgie und Kunst, wie unter andern mit Millins mythologischer Galerie, und kaum daß einige selbstständige Versuche daneben sich geltend machen konnten, von welchen das eine, Hirt's mythologisches Bilderbuch, abgesehen von dem ungleichen Werth der Abbildungen, noch vor Beginn seines dritten und letzten Haupttheils durch die Theilnahmlosigkeit des Publikums, das andere, Ottfried Müllers Denkmäler der alten Kunst, leider durch das unerwartete Dahinscheiden seines umsichtigen Begründers, wir hoffen nicht für immer, unterbrochen wurde, während Gerhards Antike Bildwerke wahrlich weder durch die Schuld des Herausgebers, noch, wie es scheint, des Verlegers, nur einen sehr langsamen Fortgang haben.

Frühere Holzschnittwerke. Deutsche Werke über Münzen und Gemmen. Lippert. Schlichtegroll. Bolzenthal. Auftauchen selbstständigerer Erscheinungen. **Instituto archeologico.** Gerhard. Panofka u. a. über Vasen, Spiegel, Terracotten. Zahn. Ternite. Mythologie und Philologie. — Im sechszehnten Jahrhundert und auch noch später, als die Holzschneidekunst in ihrer Blüthe stand und Tausende von Händen beschäftigte, gab es kein so wichtiges oder unwichtiges Buch, welches nicht mit Holzschnitten ausgestattet wurde. Damals war das Zeitalter der illustrirten Werke, gegen welche die ähnlichen Bemühungen der heutigen Zeit fast nur Spielerei zu nennen sind. Späterhin trat die in Verfall gerathene, aber mit Vorliebe wieder aufgenommene Kupferstecherkunst an die Stelle der Holzschneidekunst. Kupferwerke mit Abbildungen aus dem Bereich der Bildhauerkunst, der Architektur und Malerei gab es damals überhaupt, zumal in Deutschland, nur sehr wenige; es fehlte dort an geeignetem Stoff dazu; doch darf Sandrarts Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste als die fast einzige bedeutende Erscheinung dieser Art nicht mit

Stillschweigen übergangen werden. Nur in einem Zweige der Kunstliteratur that es Deutschland lange den übrigen Ländern zuvor: in der Münzkunde, und man dürfte hinzusetzen, auch in der Gemmenkunde. An Sammlungen von Münzen und Gemmen war Deutschland reich; die Besitzer, fürstliche wie bürgerliche, wünschten diese so beweglichen und leicht zerstreubaren Schätze zugleich in Abbildungen zu besitzen, und so erhielt Deutschland eine fast ununterbrochene Reihenfolge von entsprechenden Kupferwerken, die für seine kunstliterarische Thätigkeit charakteristisch sind; und noch in jüngster Zeit sollte es wiederum ein Deutscher sein, der die erste vollständige Geschichte der neueren Medaillenkunst schrieb. *) Lippert's Daktyliothek hatte noch den besten Fortgang, aber schon gerieth einige Jahrzehnde später die Schlichtegroll'sche Prachtausgabe der Stosch'schen Gemmen-Sammlung in Stocken. Was seitdem in Deutschland an Werken archäologischen und kunstgeschichtlichen Inhalts, zumal mit Abbildungen, erschien, war bis auf einzelne, zum Theil oben schon angeführte Werke, noch lange unbedeutend und dürftig im Vergleich zu ähnlichen gleichzeitigen Leistungen des Auslandes. Doch zeigten sich seit den letzten zwei Dezennien auch bei den Deutschen auf diesem Felde die ausgezeichnetsten und selbstständigsten Kräfte thätig, wie sie durch die veredeltere Richtung der Philologie auf dem Wege einer gründlicheren Erforschung des gesammten Alterthums hervorgerufen wurden. Das Institut der archäologischen Korrespondenz in Rom und dessen wichtige Annalen und Monumente sind ursprünglich und zum Theil eine Frucht deutschen Bemühens, an dessen Gelingen seitdem eine unzählige Menge mehr oder minder bedeutsamer Spezialuntersuchungen über Gegenstände der alten Kunst, zumeist in kleinen, mit Abbildungen begleiteten Flugschriften sich knüpfte. Der unermüdliche, kenntnißreiche und wohlgesinnte Edoardo Gerhard verdient hier zuerst genannt zu werden; ihm schlossen sich Panofka, O. Müller, Creuzer, Welcker, O. Jahn, (Griech. Vasenbilder; Pentheus und die Mainaden); Braun (der geflügelte Dionysos; Tages); Kramer (über die Herkunft der griechischen Thongefäße) und mehrere andere in ähnlicher Richtung an, die, vorzugsweise der Erforschung antiker, auf Vasen, Spiegeln und Grabwänden enthaltener Malereien und Zeichnungen zugewendet, in eigenthümlicher Weise sich geltend machte und, allerdings nicht ohne außerordentliche Unterstützungen, mehrere kostbare, zum Theil mit farbigen Abbildungen ausgestattete Prachtwerke in's Leben rief, um die uns das Ausland beneiden könnte. Ich rechne dahin besonders das Werk über auserlesene griechische Vasenbilder und über etruskische Spiegel von Gerhard, sowie das über Terracotten von Panofka; Werke, denen sich einigermassen in verwandter Richtung W. Zahn's schönste Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä und Ternite's Wandgemälde aus denselben Städten, zumal was die äußere Ausstattung betrifft, würdig anschließen. Mit diesen Studien wächst und lichtet sich der Stoff zu einer immer gründlicheren Erkenntniß der alten Mythologie, die theilweise eine ganz andere Gestalt

*) S. Bolzenthal: Skizzen zur Geschichte der modernen Medaillen-Arbeit. Mit 30 Kupfertaf. Berlin. 1840. gr. 8.

annimmt und ein schon in dieser Hinsicht eigenthümliches Interesse darbietet. Auch zieht die Alterthumskunde und Philologie bei ihren Entscheidungen über Schriftdenkmale schon beiweitem mehr, als sonst, die Kunstdenkmale zu Rathe, wie unter anderm in jüngster Zeit Krause's rühmenswerthe Forschungen über die Gymnastik und Agonistik der Griechen und Becker's unterhaltende Szenen aus dem häuslichen und öffentlichen Leben der Griechen und Römer beweisen.

Kupferstich- und Holzschnittkunde. Brulliot. Bartsch. Rauchs Werke. Raczynsky. Galleriewerke. Das Interesse wendet sich vorzugsweise der Malerei zu: Passavant, Waagen, Schnaase, Rumohr, Rathgeber, Förster und Gaye, Bastard. — Längere Zeit stand Deutschland übrigens auch im Gebiete der Kupferstich- und Monogrammenkunde fast einzig da, und es hat in dieser Beziehung eine durchaus eigenthümliche Literatur aufzuweisen. Von Brulliot's **Dictionnaire des Monogrammes** und Bartsch's **Peintre graveur** wird jenes nur noch vereinzelte, dieser, der Natur der Sache gemäß, mit der Zeit mehr Ergänzungen erfahren, wie unter anderm besonders **Robert Dumesnil's** noch in der Fortsetzung begriffener **Peintre graveur français** beweist. Um die Holzschnittkunde, die bei Veranlassung des Buchdruckerjubiläums ein Gegenstand des allgemeinsten Interesse's und der vielseitigsten Besprechung wurde, erwarben sich zu unserer Zeit in Deutschland, der Mutter und Hauptpflegerin dieser Kunst, besonders Rumohr, Sotzmann, Umbreit, Keller, R. Weigel und andere, bei den Franzosen de Laborde, bei den Engländern vor allen John Jackson und Chatto die namhaftesten Verdienste, die auch auf die regsamere und gediegenere Ausübung der Holzschneidekunst selbst nicht ohne Einfluß blieben. Wiewohl nun auch die Zahl der Kupferstecher in Deutschland sich merklicherweise mehrte und ihre Produkzionen vollkommener wurden, so konnten Galerien antiker Bildwerke, bis auf die eine oder die andere Ausnahme, wie bemerkt, dem Publikum durch Kupferwerke nicht zugänglich werden, und die Herausgabe der Werke neuerer deutscher Bildhauer in ausgeführteren Abbildungen, wie derjenigen Rauchs, gewann weder Leben noch Theilnahme. Was veröffentlicht wurde und Fortgang hatte, erschien gewiß in Lithographien oder in bloßen Umrissen. Ueberhaupt sah sich die Bildhauerkunst in der Literatur vernachläßigt und die einzige etwas vollständigere, kritische Uebersicht, die wir über die neuesten Bestrebungen auf diesem Gebiete besitzen, ist in dem Konversazionslexikon der Gegenwart enthalten. Denn es ist schwer und mißlich und eine undankbare Arbeit, über lebende Künstler zu schreiben, wie Herr von Uechtritz und andere erfahren haben. Die neuere Malerei aber sah sich nicht nur durch einzeln erscheinende Kupferstiche und Lithographien oder durch besondere, der Kunst gewidmete Zeitschriften, wie das Kunstblatt und die Münchner Jahrbücher, sondern namentlich auch durch das preiswürdige und mit dem seltensten Aufwande in's Leben gerufene Unternehmen des Grafen Raczynsky vertreten, dessen Geschichte der neueren Kunst drei Bände mit vielen vorzüglichen Holzschnitten, Lithographien und Kupferstichen umfaßt. Früher waren einige größere deutsche Gemälde-Sammlungen im

Kupferstich erschienen; zu unserer Zeit gewährte für diesen Zweck nur die Lithographie einigen Erfolg, aber auch diese nicht da, wo man, wie in Berlin, aus übelangebrachter Sprödigkeit etwas Ungebührliches darin sah, das Galeriewerk kolportiren oder durch Reisende vertreiben zu lassen. Hanfstängl in Dresden sowie Löhle und Piloty in München haben in dieser Hinsicht mit dem besten Erfolge gearbeitet, während die Welt für einen mäßigen Preis mit den vorzüglichsten Werken der neueren Malerkunst dadurch bekannt wurde. Im Auslande fuhr man fort, zur Herausgabe von Malerwerken vorzugsweise den Kupferstich zu verwenden, wie unter anderen **Finden's Royal Gallery of British art.** und, diesem Werke in Größe, Form und Ausstattung gleichend, die **Engravings after the best pictures of the great masters**, sodann **Giov. Rosini's** treffliche **Storia della pittura** und die von **Jesi**, **Bartolini** und **Bezuoli** geleitete Herausgabe der öffentlichen Galerie in Florenz beweisen. Was die Malerei betrifft, so greift überhaupt die Kunstforschung allmälig immer weiter nach allen Seiten mit größerer Vorliebe, als früher, und mit archivalischer Gewissenhaftigkeit aus; und an Rumohr's italienische Forschungen reihen sich viele schätzbare Werke und Untersuchungen an von Passavant, Waagen, Schnaase (Niederländ. Briefe), Rathgeber (Annalen der niederländ. Malerei), Gaye (Carteggio), Förster (Beiträge zur neueren Kunstgeschichte) und anderen, die der deutschen Gründlichkeit zur Ehre gereichen. Die ältesten Malereien der Katakomben und die Miniaturen des Mittelalters unterlagen mannigfaltigen Forschungen. Von den letztern sind in Deutschland mehrere, aber unbefriedigende Abbildungen erschienen. Des Franzosen Bastard's Werk wird allem Mangel abhelfen.

Selbstständige Erscheinungen im Gebiete der Architektur. Schinkels Werke der höheren Baukunst. — Auf keinem Gebiete hat zumal Deutschland in der neuesten Zeit eine reichere, mannigfaltigere und zugleich großartigere und eigenthümlchere Literatur aufzuweisen, als auf dem der Architektur; und man darf nur an die Herausgabe des Kölner Doms und der Oppenheimer St. Katharinenkirche denken, um zu erkennen, daß auch kostbare, großen Aufwand von äußern Mitteln erfordernde Werke bei uns entstehen und zur Vollendung gedeihen können. Die architektonische Literatur ist seit einigen Jahrzehnten in's Unendliche gewachsen, und ihr Reichthum ist mit nachfolgenden Andeutungen nicht erschöpft. Der deutsche Fleiß warf sich mit gleichem Eifer und gleicher Gründlichkeit auf die Erforschung der antiken, wie der vaterländischen mittelalterlichen Baudenkmale; er theilte sie uns in mehreren Prachtwerken, theils in ganzen Abbildungen, theils im Detail und nach ihren konstruktiven Verhältnissen mit, wiewohl freilich in letzterer Beziehung die Literatur noch nach gründlicheren und ausführlicheren Erörterungen sich sehnt. Doch sind über das architektonische Detail, über technische Konstrukzion, über das Ornament und selbst über die Bedingungen und Vorbilder der gesammten bauhandwerklichen Thätigkeit eine Menge mehr oder minder brauchbarer und bedeutsamer Werke mit den nöthigen Abbildungen erschienen. Was jedoch außerdem diesem Zweige der Kunstliteratur ein charakteristisches, unterscheidendes Gepräge verleiht, dies ist das Streben un-

serer Architekten, die von ihnen ausgeführten oder zur Ausführung entworfenen Bauwerke durch geeignete Abbildungen und Erläuterungen zu veröffentlichen; und schon bilden diese Erscheinungen eine stattliche Reihe trefflicher und interessanter Belege zu der regsamen und achtungswürdigen, auf die Verwirklichung eines schönen und wo möglich zeitgemäßen Baustyls gerichteten Thätigkeit unsrer Architekten. Das Schönste, was in dieser Hinsicht geleistet werden konnte, sind die in jüngster Zeit bei Ferdinand Riegel in Potsdam erschienenen Werke der höhern Baukunst von Schinkel, in welchen der Buntdruck mit Kupferplatten ohne Nachhülfe durch Koloriren bereits in einer hohen Vollendung, die Kunst des dahingeschiedenen Architekten in der ganzen Größe seiner reichen, dichterischen Schönheit erscheint.

Illustrirte Werke. Originalradirungen. — Die Betrachtung des gegenwärtigen Zustandes unsrer Kunstliteratur kann man nicht schließen, ohne der sogenannten Illustrazionen zu gedenken, die in unserer jüngsten Zeit eine so große Rolle gespielt haben und noch spielen. Frühere Beispiele lagen vor. Die Wiederaufnahme der Holzschneidekunst führte auf ihre Benützung zu praktischen Zwecken; die Pfennigmagazine waren eine gute Uebungsschule, und die Verwendung zu höheren künstlerischen Zwecken lag nahe. Lafontaine, Boileau, Gil Blas, Molière, Don Quixote, Tausend und Eine Nacht, Beranger, der hinkende Teufel, Swift und viele andere Werke älterer und neuerer Dichter wurden, geschmückt und erläutert durch eingedruckte oder beigegebene, in geistreicher, malerischer Manier behandelte Holzschnitte von den Franzosen zur Oeffentlichkeit gebracht, und die Deutschen hatten nichts Eiligeres zu thun, als verdeutschte und verwohlfeilte Ausgaben von denselben Werken zu veranstalten. Indessen waren schon seit längerer Zeit deutsche Künstler, wie Cornelius, Retzsch, Sophie Reinhard, Ramberg, Ruhl, Nisle, Jul. Böhmer, H. Dyck, M. Disteli und andere, bemüht gewesen, Umrisse zu bedeutenden einheimischen wie auswärtigen Dichtern, besonders zu Göthe, Schiller, Hebel, Gellert, Till Eulenspiegel, Shakespeare, Uhland, der Friedhofssage und anderen zu entwerfen. Es zeigte sich darin ein ernster, gediegener, historischer Geist, der sich in vollständigen, nach Inhalt und Zeichnung erschöpfenden Komposizionen aussprechen mochte und sich daher nicht mit mehr nur andeutenden, als wirklich darstellenden Entwürfen begnüge. Auch sind jene bildlichen Darstellungen keine Illustrazionen in dem Sinne des Wortes, wie die Franzosen es nehmen, sondern förmliche Bildergalerien, die neben dem Texte für sich als ein selbstständiges Werk bestehen können. Dahin gehören auch aus jüngster Zeit die in Stahlstich ausgeführten Komposizionen zu Göthe und Schiller nach den Zeichnungen Kaulbachs und seiner Schüler, über welche die ehemaligen Hallischen Jahrbücher so rücksichtslos den Stab gebrochen; es gehören dahin nicht minder die herrlichen, mit ächt antikem Geiste von Bonaventura Genelli entworfenen und eigenhändig radirten Umrisse zu Homer's Werken; und auch den auf Veranlassung Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Bayern herausgegebenen Kalender für 1842 mit Holzschnitten nach Cornelius und Kaulbach dürfen wir dahin rechnen. Jene mehr geistreiche, eine heitere,

phantastisch-humoristische Ausschmückung erstrebende Behandlungsweise solcher bildlichen Beigaben sehen wir jedoch auch von einigen deutschen Künstlern mit eben so großem Glücke als künstlerischem Geschick ausgeübt; und wir dürfen nur Eugen Neureuther's sinnige und geschmackvolle Randzeichnungen zu Göthe's Balladen und Liedern und zu Herders Cid, wir dürfen nur, anderer verwandter Erscheinungen nicht zu gedenken, Schrödter's, Hosemann's, Sonderland's und einiger anderer Düsseldorfer Maler so beliebte Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen nennen, um zu zeigen, daß es auch unsern Künstlern weder an Geist und Phantasie, noch weniger aber an Tiefe und Gemüthlichkeit der Auffassung fehle; wiewohl sie sich freilich nicht mit jener dichterischen und reichgestaltenden Beweglichkeit der Phantasie messen dürfen, die wir im Verein mit einer scharf und lebendig ausgeprägten Darstellung der menschlichen wie der thierischen Charaktere besonders an Grandville, Johannot und einigen andern französischen Künstlern bewundern. Wollen wir diese skizzirte Ausführlichkeit und geistreiche, man dürfte sagen, malerische Charakteristik zu uns versetzen, dann sehen wir uns allerdings genöthigt, zur Nachbildung oder zur Abklatschung unsere Zuflucht zu nehmen, was denn auch vielfältig geschehen ist. Wie es scheint, haben wir zum Theil noch immer in der Wahl der Dichter fehlgegriffen, da, wie man mit Recht bemerkt hat, Wieland's komische Erzählungen, Grimm's geistreiche Mährchen, die phantastisch-schauerlichen Novellen Hoffmanns, außerdem aber auch gewiß Jean Pauls humoristische Erzählungen und Tiecks Phantasus etwa oder Fortunat sich vorzüglich zu geistreich skizzirten Illustrazionen eignen würden. Im Ganzen sagt uns die erwähnte ernstere, oft etwas schwerfälligere Weise mehr zu; sie steht uns aber auch eben darum vielleicht besser an, und so sucht sie sich auch zum Theil in den neuen illustrirten Ausgaben des Nibelungenliedes geltend zu machen, von welchen die Schnorr'sche der von Bendemann und Hübner besorgten den Vorrang streitig zu machen scheint. Von jeher war diese Weise bei uns auch in der bildlichen Ausschmückung der heiligen Schriften herrschend, und in der jüngsten Zeit suchte sie von neuem wieder in unsern Gebetbüchern Raum zu gewinnen. Denken wir dabei an die neue Ausgabe des himmlischen Palmengartens mit bildlichen Darstellungen von Steinle, so müssen wir den Franzosen insofern den Vortritt lassen, als sie uns mit der würdigen und schönen Illustrirung ihrer **Heures nouvelles** vorangegangen sind, wiewohl freilich mit Hülfe Overbeck'scher Kompositionen und deutscher Stahlstecher. In diesen Kreis von Erscheinungen gehören auch Thomas von Kempen vier Bücher von der Nachfolge Christi, wovon eine illustrirte französische und zwei illustrirte deutsche Ausgaben erschienen sind, die eine mit den Abklatschungen der französischen Skizzen, die andere mit sinnvollen Randzeichnungen und eingewebten Bildern von Steinle.

Einige andere eigenthümliche Erscheinungen aus verschiedenen Zweigen der Kunstliteratur. Technische, anatomische, kostümelle, hydroelektrische und galvanoplastische Schriften. — Mit der Vervollkommnung und größeren Ausbreitung der Kunstübung mehrten sich die Schriften über Kunsttechnik. Eine Zeit lang

schwäzte man über nichts als Aquarell-, Pastell- und Gouachemalerei, und auch darüber hat die neueste Literatur einige wenig bedeutende Schriften aufzuweisen. Fernbach in München suchte in seinem Werkchen über Oelmalerei dieser Kunstgattung neue, eigenthümliche Grundlagen zu geben; ähnliche Aufklärungen von andern Seiten her fehlten in Deutschland. Seine Schrift über die von ihm erfundene neue Enkaustik, die sich durch so glänzende Erfolge als Wandmalerei bewährt hat, liegt zur künftigen Veröffentlichung im Manuskript vollendet, eine andere über Fresko, wie wir hören, ihren Grundzügen nach vorbereitet. Sehr verdient machte sich Dr. Lucanus und, in seine Fußstapfen tretend, Knirim um die Erfindung und Bekanntmachung einer neuen Harzmalerei. Montabert's und Fielding's technische Werke wurden ausgebeutet und zu neuen Schriften und Schriftchen verarbeitet. Der Buntfarbendruck wurde vervollkommnet und veranlaßte 1839 G. Ballenstedt's Schrift darüber. Die technische Geschicklichkeit des Auslandes hatte sich seit Jahren in dieser neuen Kunst der Chromatographie glänzend bewährt; doch dürfen wir uns nicht scheuen, hierin mit ihm auf den Kampfplatz zu treten; man sehe Zahn's Wandgemälde aus Pompeji, Metzger's Ornamente, Schinkel's Werke der höheren Baukunst! Von Architekten wurden manche für ihre Zwecke brauchbare technische Erfindungen gemacht und veröffentlicht, nicht nur in Bezug auf die Konstrukzion der Gebäude, sondern auch hinsichtlich ihrer Dekorazion und des inneren Ausbaues derselben. — An anatomischen Werken für Künstler, namentlich an französischen, sind wir reich; doch entsprechen die wenigsten ihren Zwecken, die einen nicht wegen ihres theuren Preises, die andern nicht wegen ihrer mangelhaften Ausführung oder Anordnung und Erklärung. Die jüngst erschienenen anatomischen Schriften von Berger und Salomon machen davon keine Ausnahme, wiewohl sie Lobredner gefunden haben. Es wäre wünschenswerth, wenn Dr. Wimmer's in München, im Manuskript wie in den Kupfertafeln bereits vollendetes, anatomisches Handbuch für Künstler bald der Oeffentlichkeit übergeben würde, da es seinem Zwecke in jeder Beziehung vorzüglich entspricht. — Von Werken über Kostüme liegt eine ganze Reihenfolge vor. Stothard's klassisches Prachtwerk erhebt sich über die Gränzen eines bloßen Kostümwerkes zu höherer kunstgeschichtlicher und künstlerischer Bedeutung; nicht so ausschließlich auf plastische Vorbilder sich beschränkend sind Bonnard's Kostüme des 13., 14. und 15. Jahrhunderts; mehr dekorativ erscheinen Schaw's noch nicht beendigte **Dresses and decorations of the middle ages** behandelt; Hope's Kostümbuch führt uns an der Hand der antiken Denkmale zur Erkenntniß der antiken Gebräuche und Trachten. Deutschland blieb in neuester Zeit nicht ganz zurück. Ein schätzbares Unternehmen der Art in ausschließlicher Beziehung auf das Mittelalter begann H. Wagner zu München. Doch brachte er sein „Trachtenbuch", dem vorhandene Bildwerke und Malereien zum Grunde lagen, mit Mühe und Noth, ohne seine Schuld nur auf sechs Hefte. Julius Thaeter gab Nürnberger Trachten aus dem sechszehnten Jahrhundert heraus, und ein Verein von Künstlern in Düsseldorf ein Kostümbuch für Künstler mit Abbildungen von Kostümen aller Zeiten und Völker der christlichen Zeitrechnung. Doch sehen sich diese Unter-

16

nehmungen sämmtlich durch das glänzend ausgestattete, mit einem gediegenen und belehrenden Text begleitete, durch das Zusammenwirken mehrerer Künstler und Gelehrten kräftigst unterstützte und selbst in einer theuren kolorirten Ausgabe erscheinende Hefner'sche Trachtenbuch des christlichen Mittelalters verdunkelt, obgleich sie, als die frühern Versuche, auch neben diesen immer noch ihren Werth behalten werden.

Als unserer Zeit ganz eigenthümlich zugehörende Erscheinungen im Gebiete der Kunstliteratur sind endlich alle jene, zum Theil mit Abbildungen versehene Schriften über Daguerréotypen, Galvanoplastik, hydroelektrische Aetzdrucke und Galvanographie zu betrachten, die bereits eine nicht unbeträchtliche Folgereihe bilden und um so größere Theilnahme erheischen, jemehr sie, wie dies weniger von Osann's Schrift über die Anwendung des hydroelektrischen Stromes zum Aetzen, als von Herrn v. Kobell's galvanographischer Methode gesagt werden darf, in das künstlerische Gesammtleben unseres Jahrhunderts wirksam mit einzugreifen im Stande sind.

Hierüber jedoch wie über andere, im Vorhergehenden nur kurz oder gar nicht berührte kunstliterarische Erscheinungen der Gegenwart im nächsten Hefte ein Mehreres!

IX.

Korrespondenz-Nachrichten.

Prag, im Februar 1842.

Freude über die Fortsetzung der Jahrbücher und deren universale Tendenz. Die erwachte große Regsamkeit in Prag. Verhältniß zu Wien. Prags Sagenwelt, Geschichte, Kunst. Der Verein der Kunstfreunde begründet die Akademie der Künste. Neuere Bemühungen, die letztere zu heben. Das Augenmerk richtet sich nach München. Christoph Ruben, aus Cornelius's Schule hervorgegangen, wird Direktor der Prager Akademie. Sichtbare Folgen dieser Wahl. Aussichten für die Zukunft, und auf speziellere Mittheilungen.

Ihre Mittheilung, mein verehrter Freund, daß Sie von jetzt an gesonnen, Ihren Jahrbüchern der Kunst eine größere Ausdehnung zu geben, kam mir um so erwünschter und erfreulicher, als ich in denselben nun zugleich das Organ finden kann, die korrespondirenden Interessen unserer Stadt am geeignetsten Platze zu besprechen. Nicht um die Bestrebungen der Kunstwelt Münchens allein soll es sich nunmehr in diesen Blättern handeln; was auf deutschem Boden erstrebt, gethan, gedacht wird in künstlerischem Sinne, soll hier mit Ernst und Theilnahme betrachtet, beleuchtet werden. Wie in andern Richtungen in neuester Zeit die Interessen des deutschen Vaterlandes, so sollen nunmehr auch diese für die Gesammtheit aufgefaßt werden, die geistige Einheit unseres Volkes vor Allem im Auge habend. So wird sich ein gegenseitiges Heben und Erregen, ein Ringen und Erreichen herausstellen, wobei Theil und Ganzes nur gewinnen kann. Das Vorhandene und Werdende tritt so in nähere Verbindung, Triebe werden zur Reife gebracht durch gegenseitige Hülfe. Ein solches Leben und Bewegen gibt sich aber in neuerer Zeit vielleicht an keinem Orte mehr kund, als gerade hier. Die alte Königsstadt an der Moldau scheint ein verjüngendes Mittel zu finden in der Pflege der Kunst und bietet sich dar als wohlgeeignete Pflanzstätte derselben. Nicht leicht mag eine Stadt des großen österreichischen Kaiserreiches sich mehr schicken zum Sitze des Kunststrebens, als gerade Prag. Der deutsche Süden und Norden, das slavische Ost liegt in gleicher Nähe, mit München und Dresden verbinden es belebte Wege, ebenso mit Wien, dem Mittelpunkte der Monarchie. Dort in Wien, mitten im Treiben und Geräusch eines heitern, beweglichen Lebens, wird sich schwerlich die Ruhe, der Ernst finden, den die Kunst von ihren Förderern und Jüngern ver-

langt. Wo der Genuß zum Zwecke geworden, wird auch sie nur als taugliche Helferin betrachtet werden, dem Comfort und der Lust die gefälligste Form zu schaffen. Ein mächtigeres Einwirken auf Gemüth und Geist ist da nur möglich, wo man sich Zeit gönnt, die Eindrücke aufzunehmen und in sich fortwirken zu lassen. Prag, die nächstgroße Hauptstadt der Erblande, verbindet mit der zahlreichen Bevölkerung, mit dem großstädtischen Leben eine künstlerisch werthvolle Aussenseite. Vorzeit und Gegenwart sind enge verbunden, Bauwerke der ernstesten Kunst und des Reichthums einen sich in wohlthuender Fülle, und über das Ganze ergießt sich der Reiz einer reichen Sagenwelt und der Geschichte. Die Poesie, die vom Hradschin und dem Wyschehrad, aus den Hallen des Waldstein'schen Pallastes wehet, wirkt mächtig fort auf die Bewohner, auf die Gäste dieser Stadt. Hier verbinden sich obendrein die Elemente deutscher und slavischer Nazionalität in ziemlichem Gleichgewicht, wenn auch in der Letztzeit die Sympathien für das Slaventhum vielseitig mit dem Eifer gesteigert wurden, als sollten sie den germanischen Einfluß, der seit Jahrhunderten hier sich mit dem Boden verwachsen, verdrängen. Wohlthätig regt sich darum ebenso eifrig in der deutschen Hälfte als Gegengewicht das Streben nach Hervorrufung der besten vaterländischen Kunstrichtung, eine Waffe, die dem Slavismus fremd bleiben wird, und wodurch dennoch das gesammte Volksstreben sich ergänzt, da jener nur die Macht der Sprache, die Förderung nazioneller Literatur bis jetzt im Auge hat. — Schon am Ende des verflossenen Jahrhunderts einten sich patriotische Männer beider Stämme und gründeten den Verein der Kunstfreunde, schufen als solche die Akademie der Künste, die Gemäldesammlung. In wie ferne die Zwecke entsprechend verfolgt wurden, hing von den Umständen ab und es ist leicht erklärlich, daß bei der allgemeinen Richtung der Kunst, wie sie damals und in der nächsten Folge sich zeigte, hier keine lobenswerthe Ausnahme sich ergab. Ueberdem stunden Prag und seine Künstler viel zu abgeschieden, dem ganzen übrigen Streben gegenüber. Die große Monarchie, der Böhmen einverleibt ist, und ihre Lenker verfolgten andere Zwecke, und so wurde, obgleich in der Hauptstadt von Oesterreich die Akademie der Künste noch längere Zeit in Ruf und Blüthe stand, hier nur die flüchtigste Aufmerksamkeit einem Zweige der Volksbildung geschenkt, dem man niemals einen mächtigen Einfluß darauf zugetraut hatte. Daß darum die Abwege im artistischen Schaffen und Lehren als die sichern Straßen betrachtet wurden, daß die Einseitigkeiten, die Verirrungen einzelner damaliger Koryphäen zu strengen Richtpunkten wurden und sich so ein systematisches Abkommen vom Ziele einstellte, mag in der allgemeinen Verblendung und in der Isolirtheit der hiesigen Kunst einige Entschuldigung finden. Doch als in unseren Tagen der Ernst hoher, kräftiger Geister die Irrthümer siegreich niederkämpfte, eine neue Kunst in Reinheit und Würde sich aus dem alten Wuste losrang, als im gesammten Vaterlande der Name Künstler wieder zu Ehren kam, da das Gethanene mächtig wirkte und ein allgemeines Ringen nach dem Bessern gebar, da fehlte es auch hier nicht an Solchen, die längst schon den Verfall ihrer Institute und aller heimischen Kunstergebnisse beklagten und die sich nun vornahmen, mit aller Kraft und Thätigkeit den Uebelstand

zu heben und in den verdorbenen Baum, den die Väter in schönem Sinne gepflanzt, ein gesundes, belebendes Reis zu pfropfen, damit er neu ergrüne, blühe, Früchte trage. Auf das, was für deutsche Kunst in München geschah, wo ein großdenkender Fürst zuerst den neuen Strebenden ein Feld eröffnete, um zu bauen, zu pflegen und zu Gedeihen zu bringen, was sich in Künstlerbrust und Kopf ungeschaffen verliert, wenn ihm nicht die Mittel werden, — dorthin, wo Cornelius und seine Umgebungen die sogenannte Münchener Schule gründeten, richtete sich die Aufmerksamkeit dieser Männer. Von dort gedachten sie mit richtigem Blicke sich Abhülfe und Hebel zu holen für die einheimische Kunst. Daß allem Andern die Umgestaltung und Verbesserung der Schule vorangehen müsse, an der die Pfleger künftiger Kunst gebildet werden sollten, bedachten sie wohl und darum sollte ein tüchtiger Vorstand der Akademie etwa von dorther berufen werden, obwohl sie die Schulen anderer Orte, besonders die Düsseldorfer, mit nicht geringerem Interesse betrachteten. Das Resultat ihrer Bestrebungen war die Wahl des Malers Christoph Ruben zum Direktor der Prager Akademie. Als einem der eigenthümlichsten Schüler von Cornelius, fanden sie neben der Strenge seiner Schule und Ansichten in ihm auch den gleich reichen Fond für die weichere, das Gemüth ergreifende Auffassung der Poesie der Kunst und des Lebens, und so geeigenschaftet rechtfertigte er überdem durch eine gewinnende Persönlichkeit ihre Wahl. Seit dem Mai vorigen Jahres trat Ruben thätig auf als Vorstand einer Anstalt, die einer tüchtigen Aufhülfe, einer gänzlichen Umgestaltung bedurfte. Wenn man Kenntniß hat von dem Zustand, den frühere Verwaltung und Verhältnisse herbeigeführt hatten, so muß man dem, was bis jetzt mit Ueberwindung mancherlei mehr und minder bedeutender Hindernisse geschehen, die vollkommenste Anerkennung zu Theil werden lassen. Die Studien und die Lokale dazu finden wir geordnet und förderlich. Die Arbeiten der Schüler, unter der Leitung und Aufsicht Ruben's geschaffen, unterscheiden sich vortheilhaft von allem früher Geschehenen. Schon erscheinen einzelne Talente mit größerer Sicherheit und heben sich über das empor, was eine weniger beachtenswerthe Zukunft verspricht, oder gar verschwinden muß. Das Gute sondert sich und vereint sich, — Hoffnungen werden rege. Allgemein ist auch die Anerkennung, die dem Eifer und der Umsicht Ruben's zu Theil wird, und steigert noch mehr die Lust jener Männer, die es sich zur Aufgabe gemacht, die Kunst hier zu heben und ihr zu nützen. Seine Bemühungen haben einen wünschenswerthen Einfluß geübt; schon ist das Augenmerk aller, die sich für Kunst interessiren, auf das Bessere und Eigentliche gerichtet, die Lust für Bilder wird durch Geschmack geregelt; wo etwas unternommen wird, will man jetzt das Aechte und Rechte, man überwacht strenger jede Unternehmung im künstlerischen Sinne. Was vorhanden war an einheimischen Künstlern, zum Theil Reste der früheren Richtung, zum Theil von allgemeiner Bildung durch Reisen und Aufenthalt an andern Kunststätten, darum ziemlich verschieden im Können und Wollen, schließt sich allmählig der begonnenen Laufbahn an. Indessen ist ein Begegnen der Ansichten in harmonischer Weise nicht immer möglich, — es handelt sich hier auch um Alt und Neu, um ein Vertheidigen und Erobern, ein Ausgleichen und Verstehen. Dennoch scheint das

Wahre und Richtige in so wirkender Helle und Kraft aufzutreffen, daß die Ueberzeugung bald vereinen wird, was etwa sich ihr entgegenstellen könnte. — Alles ist hier noch im Werden, aber Alles verspricht auch ein schönes Erreichen. Die Besten und Tüchtigsten aus den Edlen des Volkes, denen Sinn und Mittel geworden, haben sich die Hände gereicht zu gemeinsamer That. Die Künstler fühlen sich gehoben und angeeifert durch das schöne Ziel, das ihnen gesteckt ist; — ein neues, vollblühendes Kunstleben zu schaffen, eine neue Pflanzstätte zu gründen für das Schöne, dem das ganze deutsche Vaterland ein freundliches, ermunterndes Wort zuruft. — Wo ein Werden und Entstehen ist, bleiben Wünsche und Pläne nie aus, so auch hier. Man hat Manches vor, eine große öffentliche Arbeit soll den Künstlern Gelegenheit geben, dem Volke näher zu kommen und Sympathien zu erwecken, und dergleichen. Die nächsten Monate bringen die Kunstausstellung. Auch das gesellige Zusammensein der Künstler und ihrer Freunde äussert sich in freundlicher Weise, man sucht sich und findet in der Einigung neue Stoffe und Verbindungen. — Wie alles vorschreiten wird und zwar allem Anscheine nach schneller, als man vermuthen dürfte, davon will ich Ihnen gerne berichten, sobald sich Stoff gesammelt hat. Es hat etwas ungemein Erhebendes und Freudiges, die Wunderblume der Kunst zu beschauen, wie sie, in neues Erdreich verpflanzt, sproßt und durchdringt, wie hoffnungsgrün sich ihre Blätter verdichten, wie sorgsame Gärtner sie hegen und pflegen, wie endlich die Blüthenknospen sich losringen, deren Hülle die lebenverschönernde Zauberblume umschließt. — Ich weiß es, Sie erlauben mir zu schildern, wie wir hier dem schönen Kunstfrühling uns entgegensehnen, wie wir ihn begrüßen. Dießmal habe ich Ihnen die erste Bothschaft davon mitgetheilt. Sie mag als Einleitung gelten zu dem, was ich ferner Ihnen berichten werde, und ist darum ziemlich allgemein abgefaßt. Näheres, Specielles wird die Fortsetzung bringen. 4.

Leipzig, im März 1842.

Im Norden weniger Sinn für Formen-, zumal Farbenschönheit, als in Süden. — Charakteristik Leipzigs; seine materiellen, religiösen, musikalischen, theatralischen Neigungen. Dem Volke wird jeder Tag zum Fest. Was sich dabei für das Gedeihen der bildenden Künste hoffen läßt. Die ersten artistischen Fäden sind gelegt. Die rühmlichen Bestrebungen des Kunstvereins. Erwachter Sinn für Malerei. Die Ausstellungen des Kunstvereins. Martersteig's „Melchthal", Volkhart's „Tod Rizzio's", Schwind, Waldmüller, Ritter aus Düsseldorf. Die deutsche Kunstweise gegenüber der französischen. München. Die Sammlung und permanirende Ausstellung des Kunstvereins: Somer's Cromwell, Lepoittewin, L. Robert, Calamé, Scheuren, Heine's Verbrecherkirche. Die Vorliebe für das Ausländische. Die geschichtliche Ausstellung der deutschen Kupferstecherkunst. Die h. Katharina von Lucas Cranach. Schilderung der Neher'schen Darstellungen für das Schillerzimmer im großherzoglichen Schlosse zu Weimar. Fohr's Gebirgsszenen; Koch's Opfer Noah's; Embde, Richter, Conrad; eine Madonna von Murillo; Biard's Kampf mit dem Eisbären. Die Privatsammlungen Leipzigs. Die Porträtsammlung der Leipziger Universitätsbibliothek. Ehemalige und moderne Gesichter.

Es ist eine schwierige Aufgabe, über Kunst und Kunstleben in einer norddeutschen Stadt zu schreiben, fast so schwierig, als die Aufgabe, über die

tropische Flora zu berichten, wenn man nur das Gewächshaus eines Kunstgärtners zur Grundlage haben soll. Wie wär' es da, wenn man sich zuerst auf einen negativen Standpunkt setzte, wenn man nachwiese, was Alles in dieser Stadt nicht Kunst und nicht künstlerisch sei, nachwiese, ob überhaupt die Bedingungen, ob im Volke der Boden vorhanden seien, woraus ein organisch gegliedertes, organisch zusammenhängendes und sich fortsetzendes Kunstleben resultiren kann, wenn man zugleich den Kunstsinn im Allgemeinen, die Thätigkeit auch auf andern Gebieten der Kunst schärfer in's Auge faßte und dem gewonnenen Resultate die Hoffnungen oder Befürchtungen für das Gedeihen der bildenden und zeichnenden Künste gegenüberstellte? Man sollte sich nie Hoffnungen machen, wo keine vorhanden sind, oder, sind sie vorhanden, wenigstens ihren ungefähren Umfang anzudeuten suchen. Auf der andern Seite soll man aber auch nie seine Hoffnungen gänzlich aufgeben, denn irgend eine menschliche Thätigkeit, welche in und mit Hoffnungslosigkeit anfängt, hat überhaupt keinen Anfang, geschweige ein Ende.

Der Nordländer besitzt, wie wir behaupten zu dürfen glauben, im Allgemeinen wenig Sinn für Formen-, noch weniger für Farbenschönheit. Je weiter nach Norden, desto reizloser gestaltet sich Luft und Sonnenlicht, desto farbloser und dürftiger die Vegetation, desto mehr herrscht die Nothdurft, das Bedürfniß vor, desto mehr erdrückt die Reflexion die unmittelbare poetische Anschauung. Man vergleiche nur die muntre, farbenreiche und zierliche Tracht eines südbayrischen Alpenbewohners, eines Steyermärkers oder Tyrolers mit der ärmlichen, fast nur zum Schutz gegen die Elemente bestimmten Tracht eines Bauers der märkischen oder pommer'schen Sandfläche. Hoch im Norden wohnt ein kräftiges, schönes Geschlecht, auch ein Bergvolk, die Dalekarlier, aber die Tracht der Männer ist farblos, die der Weiber geschmacklos. Sollte es nicht auch einen innern Zusammenhang haben, daß die hochnordischen Länder, Dänemark und Schweden, mehr große Skulptoren als Maler besitzen, indem der Norden immer noch mehr den Sinn für edle, große und ausgeprägte Formen nährt, als den Sinn für Reichthum, Pracht und Schmelz der Farben? Gegen den Nordpol hin erstarrt Alles in unterschiedsloser Kälte und Entfärbung, und in einem Lappländer vermittelt sich der Kunstsinn nicht einmal durch die abgeleitete reflektirte Bildung. Ein Lappländer hat nie eine Göttin der Liebe und Schönheit, nie eine Madonna angebetet; er verkörpert die Begriffe, die er von der Gottheit hat, in einem wilden, scheußlichen, mißgestalteten Gebilde. So sehr sind Luft, Boden und Klima im Stande, die körperliche und geistige Bildung des Menschen zugleich zu verkrüppeln! Indeß, wir Norddeutsche haben das Glück, immer noch keine Lappländer zu sein; wir gehören wie der Süddeutsche dem geistig aufgeschlossenen Stamm der Germanen an; selbst unser Winter hat seinen malerischen Reiz und der Sommer entwickelt schöne Farbenschöpfungen, anmuthige Licht- und reizende Landschaftsbilder; Norddeutschland wird im Süden von malerischen Gebirgszügen, im Norden vom Meere begränzt, das an großen Erscheinungen und Farbenspielen fruchtbar ist; haben wir den Kunstsinn nicht aus erster Hand, so haben wir ihn doch aus der zweiten der ästhetischen Bildung; unsere

Hauptstädte besitzen zum Theil sehr treffliche und reichhaltige Galerieen, unsere Bibliotheken einen schönen Vorrath an Kunstgeschichts- und Kunstlehrbüchern, viele unserer Kunstfreunde Fonds genug, durch Reisen ihre Bildung zu bereichern, ihre Anschauungen zu vermehren, ihr Urtheil zu berichtigen. Es gibt in geistiger Hinsicht bevorzugte Nationen, und zu diesen gehören die germanischen Völkerschaften; dagegen gibt es in südlicheren, bevorzugten Ländern, wie in Krain, im Lande der Goralen u. s. f. Stämme, deren geistiger Zustand der Barbarei nahe kommt. Die Intelligenz vermag ein ungünstiges Klima, eine stiefmütterlich ausgestattete landschaftliche Umgebung zu überflügeln. In einer allgemeinen Kunstschule, wie ganz Italien mit seinen antiken und mittelaltrigen Kunstschätzen ist, leben wir freilich nicht.

Meine Einleitung holt jedoch so weit aus, als wollte ich nicht eine bloße Korrespondenz, sondern ein Buch schreiben. Ich muß daher vor meinem eigenen Raisonnement auf der Flucht sein und mich schnell nach Leipzig zurückziehen, von dem ich ausgegangen bin. Leipzig ist wesentlich eine Handelsstadt, ein fast republikanisches Gemeinwesen, seine Bewohner sind vielfach regsam, geistig gebildet, gemüthlich, freisinnig, in politischer Hinsicht sowohl wie in religiöser; ja man könnte sie in Bezug auf Religion selbst indifferent, ich will nicht sagen ungläubig nennen. Es ist aber gewiß, daß der Kunstsinn immer eng mit dem religiösen Sinne verschwistert war. Der phantasielose Protestantismus spiegelt sich auch in der nüchternen Ausschmückung unsrer kirchlichen Gebäude ab. *) Die Bewohner Leipzigs neigen sich im Allgemeinen zu der materiellen Seite des Lebens hin; doch ist man in vielen Kreisen darauf bedacht, die materiellen Genüsse durch spirituelle zu heben, durch eine gewisse geistige Feinschmeckerei. An der Kunst als solcher scheint man im Allgemeinen wenig Theil zu nehmen; man betrachtet sie überhaupt als ein Mittel und Vehikel der Unterhaltung, um so mehr, wenn man als Mitausführender daran Theil nehmen kann. Daher kommt es auch, daß die Musik über alle übrigen Künste hier das Uebergewicht hat. Es bestehen hier eine Menge Konzertvereine, musikalische Kränzchen und Gesellschaften, wozu denn Jeder seine instrumentalische Fertigkeit, sein Stimmchen leiht. Die Musik ist aber von allen Künsten zwar diejenige, welche sich am meisten an sich selbst sättigt, indem sie nichts mehr zu bilden hat und ihre Formen zugleich auch ihr einziger Stoff sind; aber sie ist zugleich die begriffs- und gestaltenloseste; sie erweckt unbestimmte, vage Gemüthsregungen, aber sie nährt die Anschauung nicht, sie droht sogar, je mehr sie sich dem Ernste entfremdet, die innere Gedankenwelt zu verflüchtigen, sie sublimirt alles, sie kondensirt nichts. Wo die Musik, welche allerdings viel dazu beitragen mag, die Höcker der Barbarei abzuschleifen, ihr

*) Dennoch scheinen weder die dogmatischen, noch die symbolischen und liturgischen Anforderungen des Protestantismus einer vollständigen Wiederaufnahme der religiösen und höheren historischen Kunst an sich entgegen zu sein; er ist mit Gewalt in diese Bild- und Bilderlosigkeit hineingezwungen worden. Darüber ein andermal!
A. d. H.

sanftes Zepter führt, wird es jeder andern Kunst schwer sein, sich geltend zu machen. Seitdem Italien seine weichlichen Komponisten, seine Koloratursänger und Rouladensängerinnen hat, ist es gegen die übrigen Künste sehr in Rückstand gekommen. Musikalische Aufführungen mögen an sich ein sehr unschuldiges Kunstvergnügen seyn, aber sie tragen doch die große Schuld, daß sie, bei zunehmender Ausartung in den bloßen Dilettantismus, den Geschmack an der Dichtkunst und den bildenden Künsten allmälig ersticken, wenn er je vorhanden war. So gibt es auch in Leipzig nur ein geringes Publikum für die Tragödie; Schiller, Shakespeare, Göthe sieht man fast nur bei Gelegenheit von Gastspielen; vielleicht daß auch die vielen Lesekränzchen, die wiederum auf das herrschende Streben hindeuten, lieber in die Reihe der Exekutirenden treten zu wollen, als den Ausführungen Anderer beizuwohnen, das Interesse am Theater schwächen; aber selbst die Jugend, sogar die studentische, welche doch z. B. in Berlin, auch in München, den Hauptstamm des Tragödien besuchenden Publikums bildet, und welcher der idealistische Schwung im Allgemeinen so wohl steht, scheint an ernsten Produkzionen wenig Theil zu nehmen. „Dem Volke hier wird jeder Tag zum Fest," ist das göthische Motto aus dem auerbach'schen Keller, welches auf einen großen Theil Leipzigs noch jetzt passen möchte. Welche Hoffnungen auf Gedeihen die Künste bei diesen allgemeinen Grundlagen haben, dürfte schwer zu bestimmen sein. Jedenfalls sind die ersten artistischen Fäden gelegt. Es fehlt hier nicht an kunstverständigen, ernsten, gediegenen Männern, und wenn die junge Kunstsaat es zu reiferen Früchten bringen sollte, würde ihnen die Stadt Leipzig großen Dank schuldig sein. Freilich ist Leipzig keine königliche Residenz, während es doch augenfällig ist, daß, seitdem die Religion nicht mehr der, zu gemeinsamem, künstlerischem Wirken begeisternde Mittelpunkt des nazionalen Lebens war, die Kunst hauptsächlich nur an den Höfen der Könige und den Fürstensitzen gedieh. Von unsern politischen Radikalen dagegen haben wir für die Künste wenig oder gar nichts zu erwarten; sie sind zum Theil sogar ihre abgeschwornen Feinde. Knospeten nicht aber die Blüthe der Freiheit und die Blüthe der Kunst in Griechenland auf einem und demselben Stamme? Sproßten sie nicht aus einer und derselben Wurzel? Und waren andere Völker darum weniger geknechtet, weil sie keine Kunstbildung besaßen? — Doch regt sich ja hier wie aller Orten schon seit längerer Zeit ein volksthümliches Streben in der Ausübung der Kunst wie in der Theilnahme für ihre Leistungen, als dessen hauptsächlichstes Organ wir die Kunstvereine ansehen dürfen.

Durch die rühmlichen Bestrebungen des hiesigen Kunstvereins ist eine gewisse, wenn auch immer noch beschränkte Theilnahme an der Malerei erweckt worden. Wir haben hier in zweijährigen Zwischenräumen drei Kunstausstellungen erlebt, die durch Menge und Werth der ausgestellten Gemälde — denn die Skulpturen können kaum in Betracht kommen — die Kunstausstellungen der Residenz- und Nachbarstadt Dresden bei weitem überflügelt haben. Einestheils ist dieser Erfolg dem Eifer der Vorsteher und Mitglieder des hiesigen Kunstvereins, vielleicht mehr noch der glücklichen Lage der Stadt, ihren kommerziellen Verbindungen und der Aussicht auf Absatz zuzuschreiben, welche

den hiesigen begüterten Kaufleuten und Privaten gegenüber nicht gering seyn konnte. An den Besuchenden, unter denen natürlich viele Meßfreunde, konnte man zum Theil wahrnehmen, daß das Kunsturtheil der Menge noch sehr im Argen liegt; gerade die charakteristischen, mit Kraft aufgefaßten und energisch gemalten Bilder fanden die verhältnißmäßig geringere Theilnahme, während fade Sentimentalität, allgemein verständliche Trivialität und äußerer Glanz den meisten Effekt machten. Ich spreche hier natürlich nicht von den ästhetisch Gebildeten, sondern von der Menge. Doch steht zu erwarten, daß allmälig auch in die dicke Masse des Publikums ein feinerer Farben- und Formensinn einziehen wird. Als allgemeine Resultate stellten sich heraus, daß seit etwa zehn Jahren wohl einzelne Künstler zu größerer Vollendung gediehen sind, dagegen keine neuere originelle Richtung sich geltend gemacht hat, daß ferner die deutschen Gemälde einen schweren Stand haben, wenn, wie auf den beiden ersten Leipziger Kunstausstellungen, bedeutende Zuzüge aus Frankreich und den Niederlanden statt finden. Die deutschen Maler zeigten sich vorzüglich stark in landschaftlichen Bildern; auch das Genre war von ihnen reichlich bedacht, obgleich nur wenige sich darin durch Humor und Originalität bemerkbar machten; das rührende Genre dagegen war in einzelnen Proben glücklich vertreten. Die Kunstausstellung vom J. 1841 hatte einen deutscheren Charakter als die vorhergegangenen, es fehlte sogar an gelungenen großen Historien nicht, unter denen besonders Martersteig's Melchthal, welcher sich durch treffliche Charakteristik auszeichnete und in der dreisten Färbung das Studium französischer Meister bekundete, und Volkhart's aus Düsseldorf Gemälde, „der Tod Rizzio's", ein effektreich komponirtes und glänzend kolorirtes Bild, rühmlich hervorzuheben sind. Das phantastische Genre hatte, in fast zu strenger altdeutscher Weise, aber mit einem ungemeinen Aufwande von Humor und Phantasie, Herr von Schwind angebaut. Auch waren diesmal, der vielen oft höchst vortrefflichen Landschaften nicht zu gedenken, treffliche Genrebilder von Waldmüller in Wien und Ritter in Düsseldorf ausgestellt. Gemälde aus der biblischen und heiligen Geschichte, welche, wie ich glaube, überhaupt auf Kunstausstellungen wenig an ihrem Platze sind, und Portraits, welche in früherer Zeit, neben mythologischen Bildern und Aktzeichnungen fast den Hauptbestandtheil deutscher Kunstausstellungen ausmachten, fanden sich glücklicherweise nur wenige. So viele Vorzüge ich, nach den Resultaten der Leipziger Kunstausstellungen, den Franzosen auch einräume, so steht der reine, keusche, ideale Sinn der Deutschen doch dem Gipfel der Kunst näher, als die kecke, affektirende, oft freche Auffassung der französischen Maler, die durchaus schärfer zu charakterisiren wissen, aber mit einem Raffinement, welches nur zu leicht zu Verirrungen und Extravaganzen verführt, die selbst durch die außerordentlichste Technik nicht verdeckt werden können. Indeß merkt man an den Fortschritten einzelner deutscher Maler, daß die nähere Bekanntschaft mit den Gemälden der neufranzösischen Malerschule nicht ohne günstige Rückwirkung auf sie geblieben ist. München indeß führt den Beweis, welcher hohen Idealistik, die zugleich eine gründliche Charakteristik nicht ausschließt, welcher riesenhaften Komposizionen, welcher tiefen und poetischen Auf-

fassung die selbstständigen deutschen Meister, die bei den Franzosen nicht in die Schule zu gehen brauchen, fähig sind. Ohne wie die französischen Malerwerke koquett zu sein, machen ihre Produkzionen eine durchaus entschiedenere, vorzüglich nachhaltigere Wirkung. Ein Ausländer, der über die neue deutsche Schule auf ihrem Höhepunkt urtheilen will, wird immerdar München besuchen müssen und sich mit dem Besuch unserer flüchtigen norddeutschen Kunstausstellungen nicht begnügen dürfen.

Der Leipziger Kunstverein, der unter den deutschen gewiß einer der regsamsten ist, hat auf dem Platze an der Thomaskirche ein Lokal erworben, worin er eine permanirende Ausstellung eröffnet hat, die zweimal in der Woche dem Besuche des Publikums offen steht. Hier bilden den Hauptstamm die aus den Fonds des Vereins angekauften Gemälde, hierunter der bei allem Mangel an Idealistik großartig aufgefaßte Cromwell von Somers in Antwerpen, ein Bild, welches der altniederländischen Malerschule würdig wäre, eine schöne Marine von Lepoittevin, ein schlafender Räuber von L. Robert, ein köstliches Bildchen; eine große ergreifende Berglandschaft von Calamé in Genf, eine schöne Landschaft von Scheuren, das unter dem Namen „die Verbrecherkirche" bekannte Lieblingsbild der Leipziger von dem Düsseldorfer Heine und einige minder bedeutende, wenn auch verdienstliche Gemälde deutscher Künstler. Man möge indeß von dem Umstande, daß diese neue Stiftung bis jetzt sich hauptsächlich an ausländische Werke anlehnt, keine weitern Vorurtheile und Schlüsse gegen den Patriotismus der Vereinsvorstände herleiten. Die Vorliebe für Fremdländisches macht sich hier allerdings bemerkbar; in unsern Gewandhaus-Konzerten singen belgische und englische Sängerinnen; auf unserer Bühne werden auf's schnellste die neuen französischen Opern und Lustspiele aufgeführt, während man deutschen Produkzionen nicht die Hälfte dieser Theilnahme und Aufmerksamkeit widmet; und in denselben Sälen, in welchen die klassischen Werke von Händel, Mozart, Bach, Mendelssohn zur Ausführung kommen, reißt eine süßliche brillante Arie von Bellini Alles zum Entzücken, zum rasenden Beifall hin. Wir finden diese Vorliebe für Fremdes in Kunstsachen um so auffallender, da in Leipzig sonst eine sehr wackere deutsche Gesinnung in jeder andern Hinsicht herrscht, da man gerade hier mehr als z. B. in Berlin eine Ehre darin findet, ein Deutscher zu seyn und zu heißen. Mit dieser Deutschheit stehen jene Erscheinungen allerdings in einem auffallenden Kontrast.

In seinem Lokale veranstaltet der Kunstverein zuweilen höchst interessante Ausstellungen, wie im vergangenen Sommer die geschichtliche Uebersicht der deutschen Kupferstecherkunst, die allein aus Leipziger Privatsammlungen hergestellt war. In sehr zweckmäßiger und übersichtlicher Weise fand man hier Werke des Grabstichels vom Meister **E. S.** (1466) und Meister **W**, genannt Walch, bis auf die neuesten Meister, und geätzte Blätter oder Radirungen von Dürer bis auf Busse in Rom zusammengestellt und geordnet. Herr Rudolph Weigel hatte die Auswahl und geschichtliche Anordnung des Ganzen übernommen und den interessanten Katalog, der 386 Numern enthielt, abgefaßt. *) Gegenwärtig findet man viele interessante Werke theils zum Verkauf, theils zur Ansicht in diesen Räumen aufgestellt. So sandte ein Graf Zech aus seiner Privatsammlung eine heilige Katharina von Lucas von Cranach, ein großes, reiches, prächtiges Bild, das beste und glänzendste unter denen, welche der Berichterstatter von diesem deutschen Maler sah. Die Charakteristik ist vortrefflich, nicht in Cranach'scher Weise übermässig karikirt, die Färbung wunderbar glühend, fast brennend, der Kopf der heiligen Katharina, wenn er schon etwas von dem Typus der Cranach'schen Frauenköpfe hat, überaus lieblich. Die altdeutsche Phantastik macht sich besonders in der

*) S. Geschichtliche Uebersicht der Kupferstecherkunst in ihren Monumenten aus den Privatsammlungen Leipzigs. 1te Abthl. Deutsche Künstler. Leipz. 1841. 8.

seltsamen, komplizirten, fast monströsen Kleidung des riesigen Henkers geltend, doch ist sie eben so sinnreich als, trotz ihrer Wunderlichkeit, poetisch wirksam. Der Berichterstatter hat bei dem Anblicke eines Cranach'schen Bildes noch nie einen solchen zusammengehaltenen ungestörten Genuß gehabt, als bei diesem. Ferner hat Neher, jetzt an des verstorbenen Schnorr Stelle Direktor der hiesigen Kunstakademie, die Cartons zu seinen für das Schillerzimmer im großherzoglichen Schlosse zu Weimar bestimmten Kompositionen in dem Lokale des Kunstvereins ausgestellt. Sie enthalten viel Gutes, namentlich ist die Gewandung überall in großartigem Style gehalten, wie überhaupt das rühmliche Streben vorwaltet, alles Schwächliche zu vermeiden und den Kompositionen im Ganzen wie im Einzelnen einen energischen Ausdruck zu ertheilen. So ist namentlich Wallenstein vortrefflich, ferner Verrina, obgleich seine Stellung etwas gewaltsam erscheint, die englische Königin Elisabeth, mit ihrem kalten höhnischen, trotzigen, verächtlich zornigen Ausdruck in dem sonst edlen Gesicht; auch, obgleich etwas karikirt, in gewisser Hinsicht Geßler. Dagegen ist Tell kein schweizerischer Hirt, sondern ein altdeutscher, in Felle gehüllter Bramarbas aus den deutschen Urwäldern zu Hermanns Zeit, die Jeanne d'Arc, so trefflich sie auch in der einmal beliebten Auffassung Neher's gehalten sein mag, unserm Gefühle nach nicht die erhabene, strahlende, gottbegeisterte Jungfrau, wie sie uns Schiller darstellt; Fiesko, wie uns bedünkt, mit seinem Schnurrbarte ein Slave oder Magyare, kein Genueser. Aus Don Carlos hat der verdienstvolle Künstler eine ziemlich bedeutungslose Scene gewählt, so daß höchstens die am Boden liegende Maske die dargestellte Situazion kenntlich macht. Die kleineren Bilder, wohl für die Lünetten bestimmt oder sogenannte Zwickelbilder, enthalten gelungene, reichhaltige Kompositionen. Von dem trefflichen Landschafter, dem gediegenen Darsteller südbayrischer Gebirgsscenen, Fohr, erblickt man mehrere ausgeführte Landschaften und landschaftliche Kartons mit reichen Baumgruppen, von dem verstorbenen Koch ein zum Verkauf ausgestelltes Gemälde, „das Opfer Noah's," vielleicht seine beste Landschaft, zu welcher Schick die etwas bunte Staffage malte und welche, wie man hört, von dem Kunstverein selbst angekauft werden wird, ferner Bilder von Embde in Kassel, Richter, einem ausgezeichneten Dresdner Landschaftsmaler, Conrad in Düsseldorf und mehreren andern. Für die Zeit der Messe wird die zweite Abtheilung der geschichtlichen Uebersicht der Kupferstecherkunst, Werke italienischer Künstler enthaltend, zur Ausstellung kommen.

Unter den hiesigen Privatsammlungen zeichnen sich besonders die des Buchhändlers Ambrosius Barth, des Hofraths Keil und des Kaufmanns Schletter aus, letztere vorzüglich durch eine schöne Madonna von Murillo und Bilder aus der neufranzösischen Malerschule, unter denen mehrere, wie Biard's „Kampf mit den Eisbären", großen Ruf erlangt haben. Die des Baron von Sternburg in Lützschena ist bekannt. Ueber einige dieser Privat-Sammlungen hoffe ich ein andermal zu berichten, eben so über die höchst interessante Reihe von Bildnissen Leipziger Gelehrten und Professoren, welche auf der hiesigen Universitätsbibliothek aufbewahrt sind, meist charakteristische, scharf geschnittene, ausdrucksvolle Köpfe, deren Züge mit den verflachten unserer Generazion wenig gemein haben. Damals hatten sogar die Gelehrten ihren besondern, meist herben Typus, der Herbigkeit und Gewaltsamkeit der Zeit entsprechend. An jene ältern Portraits aus dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert reihen sich zwei und zwanzig vortreffliche von Graff, in denen sich bereits das gemüthlichere, aber charakterlosere achtzehnte Jahrhundert deutlich wiederspiegelt.

12.



